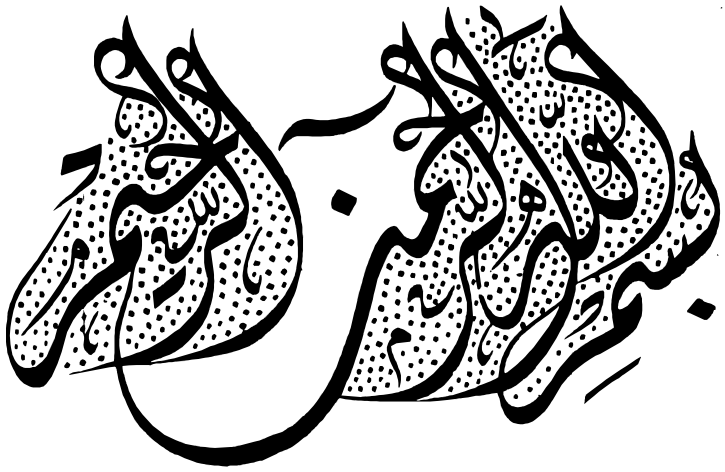
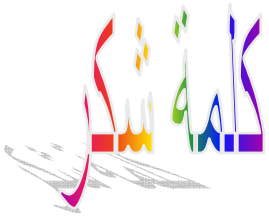


« لاَ يُكَلِّفُ الله نَفْسًا إِلاَ وِسْعَهَا لهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ
رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذَنَا إِنْ نَسَيْنَا أَوْ أَخْطَأْنَا وَلاَ تُحَمِلْ عَلَينَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ
قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا به وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلاَنَا فَانْصُرْنَا
عَلَى القَوْمِ الكَافِرِينَ »

البقرة الآية 286




الحمد لله الذي بمشيئته تتم الصالحات، وبتوفيقه نصل
إلى القمم الشامخات، وبإرادته تتحقق الأمنيات.
عندما نعبر شط العمل الدؤوب لا يهيم في داخلنا سوى أولئك الذين غرسوا زهرا جميلا في طريقنا، أولئك الذين منحونا العزم تلو العزم، لنتخطى الصعاب ونقف واثقي الخطى لنشاطرهم الإبداع حرفا ولغة ولا يسع الحروف إلا أن تمزج لتكون كلمات شكر.

إلى الأستاذ علوات كمال
منك تعلمنا أن للنجاح قيمة ومعنى
ومنك تعلمنا كيف يكون التفاني والإخلاص في العمل
ومنك آمنا أن لا مستحيل في الإبداع والرقي لذا فرض علينا تكريمك
كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من علمنا لغة الضاد
وكذا الأساتذة الذين لم يبخلوا علينا بالزاد المعرفي: الأستاذ بو حبيب حميد
والأستاذ شبوني عبد القادر والأستاذ جبارة إسماعيل.
وكذلك إلى الذي تعب معنا في هذا العمل بوضع اللمسات الأخيرة له
مطبوعة الأخ علي الورعادي .

## إهـداء

إلى من اعتبرتهما نبراسا أنار لي طريق الحياة والدراسة والعمل

إلى من ذكرهما جل شانه بين دفتي كتابه المقدس

إلى من بابتسامتهما أحيا وبغضبهما أموت

إلى من جعلت بكلامهما لي أنيسا ومن نصائحهما جليسا

إلى الغاليين أطال الله في حياتهما وأنقص من عمري وأضاف لهما

أمي وأبي

إلى الذي لم يجعل المولى لي اثنان إلى وحيدنا وقرة أعيننا أخي علاوة

إلى أخواتي اللاتي دخلن أقفاصا ذهبية : دليلة، فائزة وجميلة

إلى مفاتيح تلك الأقفاص مسعود، مختار وعبد القادر

إلى سندي ومزيلة نكدي إلى توأم روحي وهي اسما مما ينطق به اللسان عنها ذهبية

إلى مليكة مدللة أمي وإلى أخر حبة في عنقود العائلة مدللة أبي سامية

إلى التي لم يشأ الله أن يكون لنا سواها لتشاركنا أحلامنا وأمنينا وعيشنا

إلى نصفي الثاني سعيدة

إلى الذين لم نعتبرهما ابنا أختينا بن عيسى ويونس

إلى الكتاكيت أسماء، هند ، هبة الرحمن .

إلى البراعم خلود ، عبد المؤمن ونسرين وإلى القادم الذي لم يرى النور بعد ...

إلى اللاتي تحملن وتقاسمن معي حلوى الحياة الجامعية ومرها زينب ونورة.

إلى من صبرت على عصبيتي وقلقي طوال عمر هذا العام ومشاركتي في انجاز

هذا العمل فطيمة

إلى من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

أهدي هذا العمل.

**فاطيمـة**

إهـداء

إلاهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ...

ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك لك الحمد والشكر جل جلالك.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار

إلى من علمني العطاء بدون انتظار

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها

بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوما اهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد أبي العزيز

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى بسمت الحياة وسر الوجود

إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي

إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة

إلى روح أخي الطاهرة علي رحمه الله

إلى سندي وقوتي إلى من أثروني على أنفسهم قدوتي إخوتي شعبان ، كمال ، سمير وزوجاتهم.إلى من أحبهم حبا لو مر على أرض قاحلة لتفجرت منها ينابيع المحبة أخواتي مريم، جميلة، الزهرة، ذهبية وأمينة وأزاحهن.

إلى بنات أخواتي سعيدة ، نوال ، سميرة، ربيعة.

إلى من رسمت شمسا لا تغيب ونورا لا ينجلي في بيتنا المشاغبة لميس.

إلى زهور النرجس التي تفيض حبا وطفولة محمد صهيب، لؤي براء الدين، علي ومروى.

إلى جدتي العزيزتين إلى خالتي الحنونة وإلى أخوالي.

إلى من أحببتهم وأحبوني

إلى من أتمنى أن اذكرهم إذا ذكروني وأتمنى أن تبقى صورهم في عيوني

إلى الأخوات التي لم تلدهن أمي

إلى من تحلوا بالإخاء

إلى ينابيع الصدق الصافي

إلى من معهم سعدت وفي دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت نورة، زينب

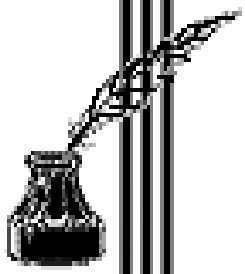
وإلى من قاسمتني هذا العمل فاطيمة

إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير أسماء، حسينة، خديجة، نوال

أهدي هذا العمل.

**فطيمـة**

# مقـــدمة



**مقدمـة:**

كان هجوم الحكيم الحاد في بدأ حياته الفنية و الفكرية على الأدب الرسمي و من هنا كان دفاعه المستميت عن الأدب الشعبي بإعتباره شكل من أشكال الوعي الجمالي و الفكري المعبر عن حدس إبداعي عند الحكيم ، بضرورة فتح أفاق جديدة للفن المسرحي العبثي ، و غرس خطابه في بنية ثقافية عربية أصلية خارجة عن الدائرة الغربية من هنا جاء سعينا في الإجابة على الإشكالية التالية : إلى أي مدى كان توظيف المثل و الأغنية الشعبية في مسرح العبث عند توفيق الحكيم ؟

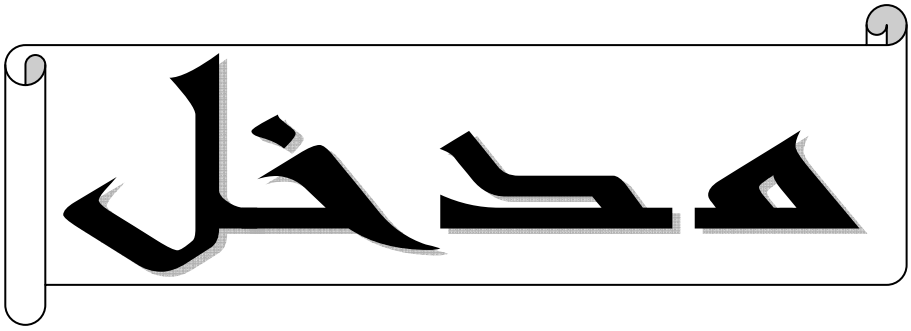
جاءت دراستنا نابعة عن رغبة منا في التعرض و الاطلاع على هذا الأديب الذي ترك بصمته في تاريخ الأدب العربي عموما و المسرح خصوصا و حبا منا على معرفة كيف صب إبداعه في قوالب مسرحية مختلفة ، الذهنية و الاجتماعية و العبثية منها .

و كذلك كمحاولة للفت أنظار القارئ و شد إنتباهه في معرفة كيفية توظيف التراث الشعبي المنسوج بخيوط عبثية و بأنامل عربية أصيلة ، و بناءا على هذا يتوزع مضمون هذا العمل على مقدمة وهي فاتحة البحث ، ثم رغبنا في تقديم مدخل كان كتمهيد له بعنوان : التراث الشعبي و بعض من أشكاله ، تطرقنا فيه إلى الحديث عن الأدب الشعبي بالمفهومين اللغوي و الاصطلاحي و التحدث عن بعض أنماطه ، فإنتقينا من بحره الواسع و المتنوع المثل و الحكاية الشعبية ، و قمنا بدورنا أيضا إلى التغلغل فيهما بتقديم تعريف لكلا النمطين ، لغة و إصطلاحا ، و كذا الأنواع و العناصر التي تنحدر و تتفرع منهما ، و تلت هذا المدخل ثلاثة فصول جاء الفصل الأول تحت عنوان مسرح العبث ، قمنا فيه بتقديم تعريف له لغة و إصطلاحا و تتبعنا جذوره الأولى في نشأته ، ثم أحصينا أهم الأساليب التي يعتمد عليها هذا النوع من المسارح ، و كذا أهدافه و غاياته التي عمل على تحقيقها ، ثم في أخر هذا الفصل حاولنا إعطاء بعض النماذج الغربية و العربية الحية التي كتبت في هذا المجال ، ثم يأتي الفصل الثاني حاملا عنوان توفيق الحكيم و المسرح ، تناولنا فيه البدايات أو الإرهاصات الأولى للكتابة المسرحية عند هذا الرائد المسرحي العظيم ، ثم تطرقنا إلى ذكر المجالات و الجوانب التي كتب فيها الحكيم ، ختمناه بالتحدث عن إتجاهاته المسرحية ، أما الفصل الثالث كان لب الموضوع حيث كانت دراستنا أعمق حين إخترنا مسرحية " يا طالع الشجرة " لكاتبها توفيق الحكيم و قمنا بتسليط كل ما تحدثنا عنه سابقا فيها ، مبرزين ذلك التشابك و التداخل بين مسرح العبث و الأدب الشعبي و تجمعهما في عمل مسرحي واحد ، و في سبيل ذلك لخصنا مضمون المسرحية و بعد التحدث عنها عملنا على إظهار و بيان مناطق و مظاهر العبث في هذه الأخيرة ، ثم رحنا نحصي عدد الأمثال و الأغنيات الشعبية الموجودة فيها مع التعرض لشرحها ، و جعلنا الخاتمة ختام مسك لهذا العمل حيث أدرجنا فيها مختلف النقاط المستخلصة طيلة مدة الدراسة.

كان دليلنا في هذا المضمار المنهج التكاملي الذي فيه جمعنا بين المنهج الوصفي و المنهج التحليلي ، ذلك انه لا يمكن الغوص في هذا النوع من المسارح دون التعرض للمحة شاملة و نظرة كاملة موجزة عنه ، و هذا ما يسمى بالمنهج الوصفي ، أما عن المنهج التحليلي فلا بد منه في دراسة المسرحية و إستنطاق كنهها .

لقد إعتمدنا في هذا العمل على جملة من المصادر و المراجع من أهمها كتاب يا طالع الشجرة لمؤلفه توفيق الحكيم ، إضافة إلى بعض المراجع منها توفيق الحكيم و الأدب الشعبي لمؤلفه محمد رجب النجار ، و كتاب اللامعقول و الزمن المطلق لمؤلفته نوال زين الدين . دون أن ننسى الصعوبات التي عرقلت مسارنا في إنجاز هذا العمل ، نذكر في مقدمتها قلة و إن لم نقل ندرة المؤلفات التي تتناول المخزون الشعبي ( الأمثال و الأغاني الشعبية المصرية ) تحليلا و تفسيرا ، و أدى بنا لإفتقار المكتبة الجامعية لمثل هذه المراجع إلى اللجوء و البحث بين رفوف أخرى لمكتبات خارجية .

كل هذه الصعوبات لم تحد من عزمنا و شدة بأسنا في البحث و التنقيب و نفض الغبار عن هذا الموضوع و أبينا إلى أن نبذل الجهد الجهيد في سبيل هذا العمل ، فإن وفقنا فمن الله و إن أخفئنا فمن أنفسنا و من الشيطان .




## الأدب الشعبي وبعض من أشكاله

التراث الشَّعبي ما يقابله باللُّغة الغربيةِ "folklore"، يشمل كل موروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وأقوال، يتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات، والحفاظ على العلاقات الودِّية في المناسبات بوسائل متعددة، كما يرى أحمد فاروق مصطفى:" **أنَّ التراث الشَّعبي (الفُلْكْلُور) يدرس من خلال أنه جزء من الثقافة، إنه جزء من التراث الإنساني المتناقل من جيل إلى جيل، إنه التقاليد والعادات إنه الميراث الثقافي الذي له تأثيراته على الجوانب الثقافية المختلفة عند تحليله، وأنه يتعرض لنفس المشكلات الثقافية من انتشار واختراع وتقبل ورفض وتكامل**"[1] فالتراث إنتاج فكريٌ متميز يحمل في طياته الفلسفة وعلم الكلام والتصوُّف والأدب... وهو مرآة تعكس البعد الزمني للثقافة باعتباره مسجلاً تاريخياً للحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية، فالتراث حافظٌ للماضي بوعيِّه وذاكرته كما نَحَتَتْهُ عقول ذلك الماضي من فلاسفة ومفكرين وأدباء وغيرهم بحروف من ذهب على جدار التاريخ.

وقد اتفق فاروق أحمد مصطفى مع محمد الجَوْهَرِي، على التَّقسيم الرباعي للتراث الَّذي يشتمل على: 1) المعتقدات والمعارف الشَّعبية. 2) العادات والتقاليد الشَّعبية. 3) الأدب الشَّعبي 4) الثقافة المادِّية والفنون الشَّعبية[2] ومن هنا يتضح لنا أنَّ الأدب الشَّعبي يُعدُ من أهم ميادين وجوانب التراث الشَّعبي، ولكي نصل إلى تعريف الأدب الشَّعبي، كان من الضَّروري أن نقف وقفة استطلاعية على مصطلح التراث الشَّعبي.

ورد التراث الشَّعبي عند طلال حرب، على أنَّه أدب أصيل وفريد، وجد عند من حُسِبوا من أراذِلِ النَّاس وأحقرهم، والَّذين كان لهم منطقهم وخيالهم الخاص بهم، والَّذي اسْتَنْبَطُوهُ من خلال الوضع الثقافي والاجتماعي والسياسي آنذاك، فاستخدموا رموز خاصة استعملوها بطريقة ما، فكانوا المُؤلِّف والمُؤلَّف لهذه الرموز والأفكار، وهذه الأفكار هي الّتي تصوِّرُ لهم أحلامهم وأمانيهم، لتتغير هذه التعابير والشعارات عبر دوران الزمن، فيأتي جيلٌ آخر ليصوِّرها أصدق وأحسن تصوير .

فالآداب الشَّعبية **تتصل أعمق الاتِّصال بالمعارف من تَطَبُّبٍ وزراعة، وقواعد مهنية وحرفية، ومن سلوك اجتماعي ،وتتَّصل بالمعتقدات الدينية والفنون والغناء والرقص والتَّمثيل فتلك الفروع جميعا لا تتم إلا بأداءٍ عمليٍ أدبيٍ**[3] بمعنى أنَّها ليست آداباً سطحية باردة تافهة كما خُيِّلَ إلى البعض ، بل تتَّصل وتتداخل مع فنون أخرى .

---

1- فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي دراسة ميدانية، دار المعرفة، 2002 ص16-17.

2- المرجع نفسه، ص20

3- طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط1،1999 ، ص98.

ومن المؤلِّفين من جعل كلمة الأدب الشَّعبي يشمل مصطلح الفلكلور، وأحسن مثال لذلك ما قاله حسين نصّار: " **الأدب الشَّعبي، هو أدب مجهول المؤلِّف ، عاميُّ اللُّغة ، مُتَوارث جيلاً بعد جيلْ بالرواية الشَّفوية** "[1] فمن هذا التعريف، نُلاحظ أن الأدب الشَّعبي بُنِيَ على أربع ركائز هي: جهلُنا لمؤلِّفه، عامِّية لغته، ليصبح كيان الشعب بعد مرور عدة أجيال عليه، فيصل إلينا عن طرق الرواية الشَّفهية.

ونجد المرزوقي معبرًا عن ذلك في قوله :" **بالنسبة إلينا نحن العرب يشمل الأدب الشَّعبي عندنا في هذه الأغاني الّتي تردد في المواسم والأفراح... وفي المثل السائر، وفي اللغة، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة والنادرة وفي الأساطير الّتي تقصُّها العجائز، وفي القصة الطويلة كألف ليلة وليلة، وفي السِّيرة كسيرة بَنِي هلال** "[2] وكما مرَّ بنا سابقا، فإنَّ للأدب الشَّعبي تعاريف متعددة ومختلفة، وذلك راجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية :

أولاً: **طبيعة المادة الشَّعبية، والّتي هي في حركةٍ دائمة، وما تحتويه من رموز وكنوز فكرية وثقافية مختلفة وناطقة من جهة، وغموضها من جهة أخرى، حيث لا يَبُوحُ عن أسرارها الدلالية بسهولة**[3] فالمادة الشَّعبية تتميز باستمرارية ما تحمله من أفكار وثقافة يتخللها الغموض فلا يمكن الكشف عن أسرارها ومغزاها ببساطة.

ثانياً: **رؤية كلُّ باحث للأدب الشَّعبي وبالتالي توجيهه الثقافي والإيديولوجي والمعرفي، واختلاف أدوات البحث والمفاهيم والمناهج لدى الباحثين**[4]. فرغم تباين المناهج والمفاهيم عند الباحثين، إلا أنَّ لكلِّ باحثٍ في مجال الأدب الشَّعبي رؤيته الخاصة لهذا الأخير، من خلال رصيده المعرفي وخلفياته الثقافية والفكرية.

ثالثاً: **غِنى مادة الأدب الشَّعبي وتنوُّع مكوِّناتها، و فساحة فضائها الرمزي وصعوبة مقاربتها لأنَّ الدراسات الّتي اهتمت بالأدب الشَّعبي، كانت في أغلبها دراسات أحاديَّة الاتِّجاه والنظرة والتكوين، غير مكتملة فيما بينها، بل في أحيان كثيرة طبعها التناقض وخاصة أن أغلبها يقوم على مبدأ التقييم، دون البحث في خصوصيات المادة**[5]. من هنا نفهم أنَّ الدراسات الّتي جعلت من الأدب الشَّعبي ميدان بحث وتنقيب، أدَّى بها في كثير من الأحيان إلى التناقضِ واعتماد أغلبها على النقد

1- سعيدي محمد، الأدبي الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر ص14.
2- المرجع نفسه، ص14.
3- المرجع نفسه، ص 14-15.
4- المرجع نفسه، ص 15.
5- المرجع نفسه، ص 15.

والتقييم، دون الغوص في مضامين وخصوصيات هذا الأدب، ويكمن السبب في غِنَى هذا المقياس وتنوع لغته وسعة فضائه الرمزي وأسراره الدلالية .

ورغم تباين الدراسات في رُؤَاها ومنهجها، إلا أنَّها أثبتت واعترفت بوجود شيءٍ اسمه الأدب الشَّعبي، وأخْذُه كموضوعٍ يستحق الدراسة لقيمته الثقافية والفكرية، الّتي نبعت من الشَّعب وكما قال طلال حرب :"**إنَّ الأدب الشَّعبي أدب هادف يؤدي مأثوراته الشَّعبية وظائف لا غنى لها في حياة أصحابها، وقد تكون هذه الوظيفة هي ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية، أو هي تعليم من يتلقى بعض هذه المعارف الشَّعبي، أو هي تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية أو هي المعاونة على ضبط حركة الجسم، أو هي الترويح في إطار الحياة الشَّعبية** "[1]. فالأدب الشَّعبي لا ينحصر في مجال أو ميدان القصَّة فحسب، بل يعتبر المذكرة الأدبية والفكرية للإنسان الشَّعبي في تعامله مع الطبيعة والكون والمجتمع، وتُقَدَّم هذه المذكرة بأنماطٍ متعددة، نذكر من بينها:

- المثل.
- الحكاية الشَّعبية.

1- طلال حرب، أوَّليات النص نظرات في النقد والقصَّة والأسطورة والأدب الشَّعبي، المرجع السابق، ص09.

## أشكال الأدب الشَّعبي:

### I.المثل:

**لغة:** ورد تعريف المثل في لسان العرب لابن منظور، على نحو:"**مَثَلٌ: مِثْلُ كلمة تسوِّيةٍ يُقَالُ هذا مِثْلُهُ وَمَثَلُهُ، كما يُقَال شِبْهُهُ وشَبَهُهُ بِمَعْنَى** "[1]. وإذا قيل هو مِثْلُهُ في كذا، فهو مُسَاوٍ له في جهة دون جهة، وفي صيغة الجمع: أَمْثَالْ، والْمَثَلُ يعني الشَّبَهُ والنَّظِيرْ، وورد المثل في القاموس على أنه:"**القَالَب الَّذي يُقدَّر على مِثلِه مِقدارُ صورة الشَّيء الّتي تمثل صفات الشَّبَهِ** "[2] يحمل المثل معنى الصِّفة في قوله تعالى ﴿ **مَثَلُ الجَنَّةِ الّتي وُعِدَ المُتَّقُون** ﴾[3]. وفي قوله أيضا جل شأنه ﴿ **وَلِلهِ المَثَلُ الأَعْلَى** ﴾[4] وقيل المَثَلُ : الحديث نفسه أو المماثل له أو الشَّبيهُ به، على نحو قوله جلَّ وعلى﴿ **وَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلاً للآخَرِين** ﴾[5]. بمعنى جعلناهم عبرةً لمن خلفهم، والمَثَلُ هو **القول الموجود عند عامة الناس والسائر بينهم بالنقل عن طريق الرواية الشفوية، والمثل بذاته هو بمثابة ذاكرة الشعب**[6] كما ورد في معجم متن اللغة أن "**المَثَلُ : الشَّبَه** "[7] بمعنى الآيَة الدَّالة على شيء، وجاء فيه أيضا "**مَثَلُ الشَّيْء صِفَتُه**"[8] والمَاثِلُ: القائم المُنْتَصِبْ واللاطِيءُ في الأرض، مَثَلٌ وَمُثُولٌ : الدارس الذاهب أثره. أما المثل عند الخليل بن أحمد فقد أتى على نحو:" **المَثَلُ الشَّيء يُضْرَبُ للشَّيءِ فيُجْعَلُ مِثْلُهُ، والمَثَلُ:الحديثُ نَفسه**"[9] أي بمعنى الشَّبَهُ.

**اصطلاحا:**

ورد مفهوم المثل من النَّاحية الاصطلاحية على عدة أوجه، فقد تناوله العديد من الباحثين والدارسين، نذكر منهم طلال حرب الَّذي يقول بأنَّ :" **الأمثال عند كل الشُّعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكسُ عليها عادات تلك الشُّعوب وتقاليدها وعقائدها وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشُّعوب في رقيِّها وانحطاطها وبُؤْسِهَا ونعيمها وآدابَها ولغتها**"[10] ومن هنا نفهم أنَّ طلال حرب نظر إلى المثل بمنظار الأدب الشَّعبي، وأشار على أنه فكرة وطريقة تفكير في آنٍ

---

1- ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار لسان العرب بيروت لبنان، إعداد وتصنيف يوسف خياط، ص33.

2- علي بن هادية حسن البليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991، ص1002.

3- سورة الرعد، الآية35.

4- سورة النحل، الآية 60.

5- سورة الزخرف، الآية 56.

6- صبحي حمود، المنجد في اللغة المعاصرة، دار المشرق بيروت، ط2، ص325.

7- أحمد رضا، متن اللغة، مج1، دار مكتبة الحياة بيروت،1958 ، ص245.

8- المصدر نفسه، ص245.

9- الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2003، ص118.

10- طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص15.

واحد، فالفكرة بأنَّه يلخص تجربة عاشتها جماعة أو أمة، أما في كونه طريقة تفكير لأنَّه يشمل وجهة نظر هذه الجماعة من هذه التجارب، وهذا لا يخرج عن نطاق معتقدات هذه الشُّعوب .

والمثل في رأيِ عبد الحميد **هو ضمير الأمة وتراثها العلمي والأدبي والشَّعبي، لأنَّها تحمل في طيَّاته أخلاقها وقيمتها ومُثُلِها العليا، وفيه جلاءٌ لصورتها بكلِّ أبعادها الإنسانية والاجتماعية والتاريخية**[1]. بمعنى أن المثل فن من الفنون الشَّعبية و الَّذي يمثل ضمير الأمة من علم وآداب، وصور حيَّة معبِّرة عن أخلاقها وثقافتها.

أما عن نبيلة إبراهيم، فتُعرِّف المثل على أنه اللسان الناطق والمعبِّر عن عادات وأساليب عيش ومعتقدات أمة من الأمم، فتقول: " **الأمثال ضرب من التعبير، كما تزخر به النَّفس من علم وخبرة وحقائق واقعية، بعيدة البعد كلِّه عن الوهم والخيال** "[2] ونجد تعريفا عند شوكولوف في كونه "**جملة قصيرة، صُوَرُها شائعة، تجري سهلة في لغة كل يوم، أسلوبها مجازي، وتسودُ مقاطعها الموسيقى اللَّفظية**"[3]. ومن هذا التعريف، نفهم أن شُوكُولُوفْ قد تطرق إلى خصائص المثل، والّتي وجدها جملة قصيرة متداولة سهلة النطق لغتها بسيطة مجازية الأسلوب يتخلل متنها نوع من الموسيقى اللَّفظية.

ويُربط المثل بحادثة معينة، قد تكون حقيقية وقد تكون من نسج خيال القُصَّاصِ والرُّواة، فمن المهم أن تثير هذه الجملة إعجاب الطبقات الشَّعبية فترددها مولَعة بها، وليس من الضروري أنْ تعرف مناسبتها، وهذه الأخيرة تملك سحرًا خاصاً، وهو ما تحدث عنه ابن عبد ربه في عقده الفريد قال :"**هي وَشِيُّ الكلام وجوهر اللَّفظ، وهي المعنى الذي يتخيَّرُه العرب... ونطقت في كلِّ زمان وعلى كلِّ لسان، فهي أبْقى من الشِّعر، وأشرفُ من الخطابةِ، فلم يَسِرْ شيءٌ مسيرَها ولا عمَّ عمومها حتى قيل أسير من مثل** "[4]. ومن الدارسين من يرى أنَّ الأمثال نابعة من تلك التجارب الّتي عاشها الشَّعب، لأن الأمثال تعتبر مرآة عاكسة لحياة وثقافة ذلك الشَّعب وهذا ما عبَّر عنه عبد الملك مرتاض إذ يقول:" **المثل لون من ألوان الأدب الشَّعبي يدل على طبيعة حياة أمة وتصور مجتمعها، وترسم عوائدها وتسرد أخبارها، وتحفظ آثارها وتقدم الدليل الخزين للباحث على مرآة لمستوى حياة الأمة في مجالات العلم والتفكير** "[5]. ونجد من تحدث على بعض ما تتميز به الأمثال الّتي لخصها حلمي بدير في:

---

1- طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص15.

2- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب للطباعة القاهرة، ط3، ص174.

3- محمد أبوصوفة،الأمثال العربية ومصادرها في التراث، نشر وتوزيع مكتبة الأقصى عمان ط1982،1،ص17.

4- طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص145.

5- عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ص13-14.

**1. إيجاز اللفظ: بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير، فهو مكوَّنٌ من قدرٍ قليل من الألفاظ، وأكبر قدر من الدلالة، وهي كلمات عادةً ما تحمل وراءها حدثاً صار به مثلاً.**

**2. إصابة المعنى: فشرط الكلام القليل، الدلالة المباشرة على المعنى المراد دون زيادة أو نقصان.**

**3. حسن التشبيه : لا يخفى أنَّ حسن التَّشبيه مطلب بلاغي، بدأ به ابن المعتز في بديعه للدلالة على أنواع البلاغة (البديع).**

**4. جودة الكناية : بهذا يصبح قمة البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصيغة المطلوبة**[1]. وجاءت هذه المميزات أيضاً على لسان إبراهيم النضَّام: " **يجتمع في المثل أربعة لا يجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللَّفظ، وإصابة في المعنى، وحسن التَّشبيه، وجودة الكناية** "[2]. وبما أن للمثل مميزات لديه أنواع، فقد قسَّم ممدوح حقي المثل إلى خمسة (05) أنواع وهي :"**المثل الناشئُ عن حادث، المثل الناشئ عن تشبيه، المثل الناشئ عن قصة، المثل الناشئ عن حكمة، المثل الناشئ عن شعر**"[3]، أما الأول فيولد عن حادثة ما منتهية كقول ( وَافَقَ شَنٌ طَبَقَة) وتدور هذه القصة عن حادثة زواج رجل اسمه 'شَنْ' من فتاة اسمها 'طَبَقَة'، وينتج النوع الثاني عن صفة أو تشبيه كقول (أَظْلَمُ مِنَ الحَجَاجْ)، هذا إذا كان الحاكم ظالماً ويُقال في الأحمق (أَحْمَقْ مِنْ هَبْنَقَهْ) ويُقال في الرجل الكريم (أَجْوَدُ من حَاتِم). أما النوع الثالث فينتج من قصَّة متداولة ومروية بين الناس كقصة موسى –عليه السلام– وفرعون فأطلق مثل (عَصَا مُوسَى) وفي الحديث الشريف قصَّة مسافرين على مركب. فعن النعمان بن البشير –رضي الله عنهما– أن الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم قال :{ مثل القائم على حدود الله والواقع فيها، كمثل قوم استهمُّوا على سفينة فصار بعضهم أعلاها وبعضهم أسفلها، وكان الَّذين في أسفلها إذا اِسْتَقُوا من الماء مَرُّوا على من فوقهم فقالوا: لو أنّا خرقنا في نصيبنا خرقا ولم نؤذ من فوقنا، فإن يتركوهم وما أرادوا هلكوا جميعا، وإن أخذوا على أيديهم نجوا ونجوا جميعاً} .

والرابع قد يكون بيتاً تاماً من الشِّعر أو شطراً منه أو جزء من الشَّطر، وينبغي في المثل الشِّعري أنْ يكون متّزناً قائماً بنفسه غير محتاجٍ إلى غيره، وأن يكون سالماً من التكلُّف فيقول زهير بن أبي سلمى :

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ * * * تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

---

1– حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، 1992، ص32.

2– محمد أبو صوفة، الأمثال العربية ومصادرها في التراث، المرجع السابق، ص17.

3– المرجع نفسه، ص18–19–20–21.

في هذا البيت ينشأ لنا مثل ( لاَ جَدِيدَ تحت الشَّمس). أما في النوع الأخير فيقول عمرو بن كلثوم :

لَيْتَ هِنْداً أَنْجَزَتْنَا مَا تَعِدْ * * * وَشَفَتْ أَنْفُسَنَا مِمَنْ تَجِدْ
وَاسْتَبَدَتْ مَرَّةً وَاحِدَةً * * * وَإِنَّمَا العَاجِزُ مَنْ لاَ يَسْتَبِدْ

يكمن المثل في عجُزِ البيت الثاني كله (وإنما العاجز من لا يستبد).

فمن خلال هذا وما مر علينا من تعريف ومميزات وأنواع للمثل، إلا أنَّنا لم نرشف سوى قطرة من تلك الدراسات والبحوث الّتي جرت على الفن الأدبي الشَّعبي، وإننا نغالي إذا قلنا أن الأمثال تمنح أدباً وحكمةً ودراية وتُطلِع الدَّارس على تاريخ الشعب وفلسفته في الحياة.

## II.الحكاية الشَّعبية:

### لغة:

ورد تعريف الحكاية في لسان العرب لابن المنظور على النحو التالي :" **حَكِيَ :الحِكَاية كقولك حَكَيْتُ فلاناً وحَاكَيْتُه، فعلتُ مثل فِعله، وقلتُ مثل قولهِ** "[1]. بمعنى حكيت ورويت عنه الحديث رواية أو حكاية، وورد فيه أيضا: "**وفي حديث ما سرَّني أنِّي حكيتُ إنساناً وأنَّ لي كذا وكذا**"[2]، أي بمعنى فعلتُ مثل فِعلهِ، ويُقال حكاَهُ وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبحِ المحاكاة والمحاكاة المشابهة.

أما في معجم العين للخليل فقد جاءت الحكاية على نحو:"**حَكَيْتُ فلاناً وحاكيْتُهُ**"[3]. بمعنى فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله. وورد مفهوم الحكاية في متن اللغة فقد قيل فيها :"**حكى حكاية الشيء، أتى بمثله على صفته** "[4] أي نقله كما هو دون تغيير، وحكا حكاية لغة فهو حاكٍ للحديث، والحديث مَحْكِيٌ وَمَحْكُوٌ، فلان حاكاه وشابهه أي فعل فعله أو قال قوله سواء. وكما أنَّنا نلتمس تعريفاً لغوياً آخر في القاموس العربي لمصطلح الحكاية إذ قيل فيها **الحكاية هي وصف لواقعة حقيقية أو خيالية تسجل كتابياً أو تروى شفوياَ**[5]. أي بمعنى أنها نص وصفي كتابي أو شفهي لحادثةٍ واقعيةٍ أو خياليةٍ، وقد قال عنها أيضا **يحكي حكاية الشيء قلَّده وأتى بمثله**[6] أما عن ناقل الحديث فهو حاك له، صفة الجمع حُكَاة.

### اصطلاحا:

---

1- ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص690.

2- المصدر نفسه، ص690.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، المصدر السابق، ص344.

4- أحمد رضا، معجم متن اللغة، المصدر السابق، ص114.

5- علي بن هادية، القاموس الجديد للطلاب، المصدر السابق، ص 286-287.

6- المصدر نفسه، ص287.

الحكاية الشَّعبية شكل قديم من أشكال الأدب الشَّعبي تعود إلى آلاف السنين، فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الحكاية الشَّعبية – وحكايات الحيوان بالتحديد– هي **بداية الأساطير وأنَّها أكثر قِدما وبدائية منها، إذ أنَّها كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكار والمعتقدات أي أنَّ أكثر هذه المعتقدات كانت تتجسد في كل الحيوانات والطيور**[1]. ومنه يتضح لنا، أنَّ الحكاية الشَّعبية تفوق الأساطير، بل وإنَّها كانت الانطلاقة الأولى للأساطير، وتضم الحكاية مجموعة من الأفكار والمعتقدات الّتي تتجسد في شكل حيوانات وطيور، فالآلهة 'زُوسْ' مثلا نسراً، والآلهة ' أَثِيناَ ' كانت بومة، أما الآلهة ' هِيراَ ' فقد كانت بقرة.

أما عن سعيدي محمد فقد قال :" **إنَّ الحكاية الشَّعبية هي وصف لواقعة خيالية أو حقيقة أبدعها الشَّعب في ظروف حياته، سجَّلها في ذاكرته، ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتسلية**"[2] فالحكاية الشَّعبية منبعها وأصلها من الشَّعب أي من الطبقة الشَّعبية، وهي وصف لقصّة قد تكون خيالية أو شبه واقعية، وقد تكون حقيقية لترسخ في عقولهم، والمغزى من ورائها تحقيق غاية الاستمتاع والتسلية، **فالشَّعب هو المُؤلِف وهو المتذوِّق وهو المتلقِّي في آنٍ واحد، فهو ينسج حكايته حول حدث مهم**[3]. وقد عرَّفتها نبيلة إبراهيم ناقلة من المعجم الألماني قائلة: " **الحكاية الشَّعبية هي الخبر الَّذي يتصل بحدثٍ قديم، يُنقل عن طريق الرواية الشفوية من جيلٍ إلى جيل آخر، وهي خلق حر للخيال الشَّعبي ينتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية**"[4]، فمن قول نبيلة إبراهيم نفهم نفهم أن الحكاية الشَّعبية مرتبطة بحدث قديم، وهي نسيج حر من خيال الإنسان، تتناقله الألسن عن طريق الرواية الشَّفهية من جيل لآخر.

ومن أهم ما تتميز به الحكاية، طول العمر فهي تقال وتتردد وتحكى عبر القرون والعصور، وعادةً ما يكون مصدرها حكايات أخرى كانت تروى منذ مئات بل وآلاف السنين، ومن الممكن أيضا أن تكون بقايا أسطورية أو أفكارا ومعتقدات قديمة.

وقد نجد في عناصر الحكاية تشابهاً، وهذا التشابه لا يمكن أن يكون وليد الصُّدفة، وهذا ما عبّر عنه غراء حسين مهنا حيث قال: " **إذا كان كل إقليم يحصد حكاياته من فروع الأشجار الفلكلورية الّتي تزيِّن أرضه، فإنَّ هذه الفروع جميعا تنتمي إلى شجرة ضخمة تغوص جذورها في الأرض**

1– طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص121.

2– سعيدي محمد، الأدبي الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص58.

3– طلال حرب، أوليات النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق ص121–122.

4– سعيدي محمد، الأدبي الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص58.

**كلها ويغذي هذه الشجرة التراث الشَّعبي**"[1]، إضافة إلى هذا فإنَّ سَفَر الحكاية ورحيلها من بلد إلى بلد أي الانتقال من الفم إلى الأذن، وهذه القدرة على الانتشار تثبت لنا أنَّ الحكاية ليست ملك شعب دون شعب، بل هي تسافر تنتشر وتتكيف مع الحكايات الأخرى. يقول في هذا الصدد روجر بينون (Roger Pinon): "**إنَّ هذا السفر ذا الأشكال المتعددة يمكن التعرف عليه بالرغم من ملابسته المختلفة، لأنه يمتلك وحدة موضوعية مرنة إلى درجة كبيرة، ويمكنها التكيف مع البيئة في كل إقليم. إن التقاليد الدينية العرفية تختم كل حكاية بختمها الخاص، والراوي أيضا يضيف إليها بطريقته الخاصَّة وأسلوبه المتميِّز ووسائله المفضَّلة**"[2] وبما أن الحكاية الشعبية جنسٌ أدبيٌ شعبي قائم بذاته له أصوله الفنية الّتي يتميز بها والّتي لخصها سعيدي محمد في النقاط التالية:

✓ أن الحكاية الشَّعبية شكل أدبي شفوي تتناقله الأجيال عن طريق الرواية الشَّفهية.

✓ أن الحكاية الشَّعبية تنحدر من أصول شَّعبية شكلاً ومضموناً، فهي من إبداع الخيال الشَّعبي الجماعي ووعاء فني يحتوي آمال وآلام الشُّعوب.

✓ أن نص الحكاية الشَّعبية نص مرن في بنيته الفنية أي الشَّكلية والدلالية، حيث يتصرف الخيال الشَّعبي في مادته بحرية مطلقة، تضيف وتحذف أو تغير مضمونه ومحتواه الفني، وذلك طبقاً لمقتضيات الأحوال النفسية والاجتماعية والثقافية للراوي والمتلقي في آن واحد.

✓ أن نص الحكاية مجهول المؤلف مبدعه الأول سرعان ما يذوب في ذاتية الجماعة الّتي ينتمي إليها، والّتي ألهمته المادة والخيال ولغة الإبداع والممارسة الفنية، فنص الحكاية الشَّعبية اجتماعي وجماعي المؤلف.

✓ أن بطل الحكاية الشَّعبية من نوع خاص فهو خارق للعادة وغير مألوف وغير طبيعي ساحر بالممارسة المادية والمعنوية، فهو دائما يتجاوب مع روح الجماعة الّتي ينتمي إليها، كما أنها ترجمان لذاتيتها وتجسيد لأحلامها وآمالها بصفة عامة فإن بطلها **خارق لكل مألوف، ساحر بكلماته وأفعاله بحياته وموته، كما أنَّه يكاد يخلو من أيَّة ذاتية محققة، فهو خلاصة نقية للجماعة، وهو بطل متجاوب مع روح الجماعة أو الطبقة الّتي ينتمي إليها وليس البطل الفلكلوري بطلا بذاته إنما هو تجسيد لأحلام وآمال طبقة من الناس خلقته ووظفت له مساراً من الأحداث، انتظم ضمن حكاية شعبية معينة**"[3] وللحكاية الشَّعبية عالمها الخاص الذي لا تزال أسراره

---

1- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان دار نوبار للطباعة القاهرة ط1، 1997، ص6.

2- المرجع نفسه، ص09.

3- سعيدي محمد، الأدبي الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص62.

مجهولة حتى الآن، والّذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجارب البشرية ولا تكتفي الحكاية بدورها المسلِّي ولكن لها عدة وظائف منها:

✍وظيفة إعلامية أو إخبارية: لأنها تعتبر مصدر للمعلومات فهي تعكس صورة المجتمع الذي تعيش فيه

✍وظيفة وعظية: لأنها دروس أخلاقية وتضرب لنا مثلا يحتذى به.

وأخيرا فالحكاية الشَّعبية خليطٌ من الواقع والخيال ومن الماضي والحاضر، من الجد والهزل، فيظهر الواقع خيالاً والخيال واقعاً.

**أنواع الحكايـة الشَّعبيـة :**

إن نص الحكاية الشَّعبية يتقاطع مع الأشكال التعبيرية الشَّعبية الأخرى كاللُّغز، والمثل والنكتة والشِّعر الشَّعبي. وقد أسْفَر هذا التقاطع بإنتاج نصوص أخرى مختلفة وعليه يمكن تصنيف أنواع الحكايات على هذا الأساس إلى:

1) الحكاية اللغزية[1]: تبنى هذه الحكاية على قاعدة لغزية تساؤلية والمنطلق الرئيسي لها ذلك اللُّغز الذي يطرح على البطل، ليحاول بدوره البحث عن الجواب الصائب وما يلتقيه أو ما يصادفه في بحثه ذلك، فالحكاية اللغزية تقوم على أساس نص اللُّغز وطرح اللُّغز أما الإجابة فتمثل نص الحكاية في أبعادها ودلالاتها المختلفة.

2) الحكاية النكتية[2]: يبنى هذا النوع على أحدوثة أو حكاية قصيرة أو طويلة تحمل نادرة أو مجموعة من النوادر المسلية المنسجمة، الّتي تصل إلى موقف فكاهي مرح قاعدتها الواقع، وتنطوي على شخصيات كثيرا ما تتصف بالكذب والحيلة والحماقة... قال سعيدي محمد :" **الحكاية النكتية هي تلك الأحدوثة القصيرة الّتي تحكي نادرة أو سلسلة من النوادر وتنتهي إلى موقف فَكِه فرح، وقد اختلط أشد الاختلاط بالنادرة والفكاهة**"[3] ومن خلال هذا نجد أن الحكاية النكتية ظاهرها مرح وباطنها ترويح عن النفس.

3) الحكاية الشعرية[4]: يقوم هذا النوع على ميزتين أساسيتين هما:

- إما أن يكون نص الحكاية كله شعراً.
- وإما أن يتخلل نصها بعض المقاطع الشِّعرية تكون متساوية من ناحية المعنى لمضمون الحكاية، وهذا ما يجعل النص يحتوي على إيقاع موسيقي خاص.

---

1- سعيدي محمد، الأدبي الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص65.

2- المرجع نفسه، ص65.

3- المرجع نفسه، ص65.

4- المرجع نفسه، ص65.

ونجد هذا النوع من النصوص عند الرواة والكتّاب وفي المواضيع الدينية والوعظية، حتى يسهل تواترها والمحافظة عليها من جهة، ومن جهة أخرى لقوة تأثيرها في النفس، فهذه الحكايات بكل ما تحمله من بصمات فلسفية قديمة، لا تفصح بصورة دقيقة عن أصلها وعن نشأتها فهي مرتبطة بتاريخ الإنسان، وتستمد تصوراتها من مراحل حضارية وتاريخية وثقافية مختلفة، إلا أنها تبقى مرتبطة بحياة الناس الواقعية رغم التحليقات الخيالية في العوالم المجهولة والعجيبة والساحرة.

# الفصل الأول

**مسرح العبث**

تعريف العبث.

نشأته .

أساليبه.

أهدافه.

رواده.

**تعريف العبث:**

**لغة:** ورد التعريف اللُّغوي لكلمة العَبَثْ في القاموس على نحو: **العَبَثُ: هو اللّعبُ والهزلُ والقيام بعمل لا فائدة فيه، وعَبَثَ يَعْبَثُ عَبَثًا الشَيْءُ بالشَّيْءِ خَلْطُهُ**[1] وعَبِثَ عَبَثًا الرَّجُلُ لَعِبَ وَهَزِلَ عمل عملاً لا فائدة فيه، واسْتَخَفَّ بالدين فهو عَابِثٌ وَعَبيث، يُقال عَبِث به الدَّهر أي تَقلّب عليه، وجاء في تعريفه على لسان الخليل **العَبَثُ مِنْ عَبِث يَعْبِثُ عَبَثًا فهو عَابِثٌ بما لا يعنيه وليس من باله**[2]، أي بمعنى اللّهو واللّعب وتضييع الوقت في أمور لا مفاد منها، واسم العَبَثِ والعَبَثِيَّة والعَبَثُ أي الخَلْط. وفي لسان العرب: **عَبِثَ به عَبَثًا: لَعِبَ به، فهو عَابِثٌ: لاَعَبَ بما لا يعنيه والعَبَثُ أن يَعْبِثَ بالشيء ورجل عَبِيثٌ: عَابِثٌ والعَبَثِيةُ بالتَّسْكِين مرة واحدة، والعَبَثُ اللَّعِبُ.**[3] قال جلّ في علاه ﴿ **أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا** ﴾[4] أي بمعنى خلقناكم بدون فائدة وهباءً منَّا.

وقال الأزهري: نُصِبَ عَبَثًا لأنه مفعول له، بمعنى خلقناكم للعَبَثِ. والعَبَثُ في الحديث **عَبِثَ في منَامِهِ، أي حَرَّكَ يَدَيْهِ كالدَّافِعِ والآخِذِ.**[5] والعبث الخلط والعبث اتِّخاذ العبثيَّة، أما في معجم متن اللغة نلتمس تعريفا له فورد: **عَبَثَ عَبْثًا الشَّيءُ أي خَلْطُهُ، واتَّخَذَ العَبَثِيَّة: الطعام، وعَبِثَ عبَثًا: لعِبَ فهو عَابِثٌ أي لاَعِبٌ بما لا يعنيه**[6]، أي العبث : ما لا فائدة فيه يُؤخذ بها أو مالا يُقصد، يُقصد به الفائدة. **كلُّ هذه التعريفات، متفقة على أن العَبَثْ يُعنى به اللَّعِبُ واللَّهْوُ واللاَّمُبالاة.**

**اصطلاحا:**

قبل تطرُّقنا إلى ماهية مسرح العبث من الناحية الاصطلاحيّة، لا بد أن نقف عند تسميّاته فقد أُطلق عليه عدة تسميات مختلفة منها: 'مسرح الابْسِيرذْ' الذي يعني الشيء المضحك والمنافي للعقل، وأطلق آخرون وهم قليلون اسم 'مسرح النَّزْوة '، هذا إلى جانب تسمية 'مسرح المتناقضات' أو 'مسرح المفارقة المضحكة'، بالإضافة إلى **مسرح الطَّليعة فقد أطلق عليه برونكو (L.pronko) هذه التسمية، بينما أطلق مارتن إيسلن تسمية مسرح العبث أو اللامعقول، وسيروه (G.serreau) اسم المسرح الجديد.**[7] أول من استخدم كلمة 'اللاَّمعقول' أو'العبث' هو البيركامي البيركامي في مقالته **أسطورة سِيزيف عام 1942، لوصف حال الإنسان والتَّعبير عن فراغية**

---

1-علي بن هادية بن حسن الشلبي، القاموس الجديد للطلاب، المصدر السابق، ص 644-645.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، المصدر السابق، ص 82.

3- ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص662.

4- المصدر نفسه، ص663.

5- المصدر نفسه، ص663.

6- أحمد رضا، معجم متن اللغة، المصدر السابق، ص07

7- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص22.

**وجوده.**[1] ومن هنا نفهم أن البيركامي أطلق هذا المصطلح ' العبث ' على حياة الإنسان ووصف حاله وفلسفة وجوده.

هناك من فرَّق بين مسرح العبث ومسرح اللامعقول، وهو ما نجده عند توفيق الحكيم حيث قال :"**إنَّ ما يصدر عنِّي إنَّما يصدر تحت سيطرة عقلي، غير أنِّي أعتقد أن عقلنا البشري له من سعة الأفق ما يسمح لنا أحيانا أن نخرج عليه، لنتأمَّله وندرسه عن بعد... إنني قصدت عمداً استخدام كلمة اللامعقول، لأنَّها هي الّتي تعبِّر عن موقفي واتجاهي، وهي شيء آخر غير مسرح العبث، ومسرح العبث يتعلق بالشَّكل والمضمون معاً، في حين أنّ مسرح اللاَّمعقول عندي هو عمل يتعلق بالشّكل فقط**".[2] فتوفيق الحكيم فصل بين مسرحين حيث وجد أنّ مسرح العبث متعلِّق بالشّكل والمضمون، أمّا عن مسرح اللاَّمعقول فيهتم بالشّكل فقط، لذا نجد مسرحياته في أغلبها منصبَّة في قالب اللاّمعقول حيث يقول: " **إنّ فن العبث يبدأ فعلاً وينبع أصلا من المضمون، من فكرة أنّ العالم عبث... لينتهي إلى الشّكل العبثي الملائم لهذا المضمون، أمّا في حالّتي فإنّ اللاّمعقول عندي وضع العالم المعقول في إطار اللاّمعقول، هو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللاّمعقول، ليعيشا معا في أسرة واحدة متحابين يؤثِّر أحدهما في الآخر، ويزداد الوجود بهما ويُثري**".[3] في هذا التعريف نلاحظ أنّ توفيق الحكيم حاول أن يجمع بين عالم المعقول وعالم اللاّمعقول، وإزالة الحاجز الفاصل بينهما لأنّ الوجود في نظره يقوى بهما.

وهناك من يرى بأنّ كل من مسرح العبث ومسرح اللاّمعقول مسميان لمضمون واحد، هو مسرح الابسيرد كما ذكرنا في مسميات مسرح العبث، **وأنّه نظر لعبثيّة الحياة ولامعقوليّتها ونظرا لأنّ مسرحياتهما لم تعد الموضوعات التقليدية الخالدة، إنّما يتناولون الإنسان في حيرته وقلقه وعدم اتفاقه مع الواقع المحيط به، وعليه فالأفكار مسموح لها في أن تشارك الشّكل مثلما هو الحال بالنسبة للمضمون.**[4] فمن خلال هذا نجد أنّ العبثيّة في الحياة لم تعد تتناول تلك الموضوعات التقليدية الّتي كانت سائدة آنذاك، وإنّما نظرت أبعد من ذلك حيث تطرقت لحياة الإنسان والإحاطة بها من جميع جوانبها، من حيرة وقلق وبيئة...ومنه يتبين لنا أنّ الشّكل والمضمون، وجهان لعملة واحدة، أي **نظرية مسرح العبث واللاّمعقول واحدة من حيث الشّكل**

---

1- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، المرجع السابق، ص24.

2- أبو الحسن سلام، اتجاهات في انقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، قسم المسرح بجامعة الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص74-75.

3- المرجع نفسه، ص27.

4- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، المرجع السابق، ص24.

**والمضمون وإن جاءت بعض الاختلافات الطفيفة إلا أنها لا تجعلهما اتجاهين متباينين.**[1] أمّا عن المسرح الطّليعي، فيرى أحمد صقر أنّ هذا المصطلح **قد استُخدم ليطلق على كل ما هو جديد.**[2] ويقصد بكلمة جديد الشّكل والمضمون في المسرح، بالتالي فهو يرى أن هذا المصطلح يتّسع ليشمل مسرح العبث أو اللاّمعقول.

وهناك من وجد أنّ مسرح العبث **ذو معنى مزدوج، موضوعه من ناحية الوجود أو 'رهبة الفراغ' في الكّون والرّهبة نعني بها العقل، ومن ناحية أخرى يقوم بتصوير الوّعي الحاد لهذا الفراغ والعبث، عن طرق تجارب معزولة تتّصل بأعماق النّفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللاّمعقولة، أي المستعصية على الإدراك.**[3] فمسرح العبث يتضمن معنيين: أحدهما العقل، أي التّفكير والدّهشة في الكون والوجود الإنساني، أمّا الآخر فهو التّعبير عن تلك الأفكار المتّصلة بأعماق النفس، أي صعبة الإدراك، وكلا هذين المصطلحين يعبّران عن معنى واحد لذا يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويديّة، فيما وراء عالم المنطق كالأحلام كما يلجأ إلى وسائل العبث المنطقي أن التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين كإشارة ذكريات بين الواقع والخيال ووسائل التّصوير الفنيّة السابقة لتنبثق من المنطق وتثير بذلك جوانب العبث في إدراكات الإنسان.

وقد قال حفناوي بعلي: "**لا يصحُّ أن نفهم تسمية أدب هذا المسرح 'بالعبث ' أنّه في ذاته عبث وهراء، ذلك أن دعاتهم هم الّذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث، يريدون أن يصفوا العبث بوسائل غنيَّة، تتجاوز حدود المنطق المألوف**".[4] ويقصد بهذا القول أنَّ مسرح العبث مبنيٌّ على العبث و اللَّهو، وقد تطرق أصحاب هذا المسرح أو بالأحرى اختاروا له هذا الاسم لأنَّهم يريدون الوصول بهذا المصطلح إلى أبعد الحدود، الّتي تتجاوز المنطق لذلك لا يجب أن نُسيء فهم تسمية أدب هذا المسرح.

وقد أشار إليه عز الدين إسماعيل فوجده يعبِّر عن **السُّخرية المريرة الّتي يعاني منها الإنسان، من منطق الحياة التَّقليدي وعدم الثِّقة به، بالإضافة إلى أنَّه يقوم بتصوير التَّمزُّق الروحي الذي أصاب الذّات الّتي اصطدمت بهذا المنطق**[5]، فاللاّمعقول نجده يعبّر عن عدة ظواهر نفسيّة منها القلق، الوحدة، والتّمزُّق الروحي.

**نشأة مسرح العبث:**

---

1- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، المرجع السابق، ص27.

2- المرجع نفسه، ص27.

3- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، إتحاد الكتاب الجزائريين للنشر ، ط1 2002، ص241.

4- المرجع نفسه ، ص 241

5- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي القاهرة، ط1، 2001، ص37.

ظهر بعد الحرب العالمية الثانية وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن، بوادر حركة مسرحيّة جديدة انطلقت من فكرة أنّ الحياة مبنيّة على العبث واللّهو، وكلُّ شيء فيها لا قيمة ولا فائدة له، وهذا لا يستثني الإنسان لأنّه يعيش حياة فوضوية ومعزولة عزلة تامة عمن حوله من جهة، وعن نفسه من جهة أخرى، فهذا المسرح **وجد في أوروبا كرد فعل لإفلاس الحضارة الغربية، غيّر ذات القيم الروحية، ومسرح اللاّمعقول يمزج السُّخرية أو العبث بالمأساة**[1]، فمن هذا يظهر جلياً أنّ هذا المسرح ذو جذور أوروبية غربية، وعلى رأس التحديد في فرنسا، **وبالرّغم من أنّ العبثيّة قد حققت شهرتها في الخمسينيات، إلاّ أنّ جذورها كانت ضاربة قبل ذلك بكثير، ويمكن القول مع أواخر القرن التّاسع عشر وكان ذلك مع ظهور مسرحية ' أُوملْكا ' عام 1826 الّتي كتبها 'الفريد جاري'، ويرى الكثيرون أنّه أوّل من كتب مسرحيّة عبثيّة وبالرّغم من مخالفة هذه المسرحيّة للقيم التقليديّة المُتعارف عليها في المسرح فقد اتّخذت من التّقنية غير الواقعيّة أسلوبا لها، وقلّدها فيما بعد الكثيرون.**[2] نجد في هذا التّعريف مصطلح مهم هو القيم التقليدية، والّتي يقصد بها القواعد الّتي بُني عليها المسرح الكلاسيكي والّتي يمكن إحصاؤها في:

●الوحدات الثلاث: والمتمثّلة في الفعل ثم الزمن، أما وحدة المكان فقد اعترف بها ماجي (Maggi) سنة 1550 رغم أنّها كانت نابعة من معظم المسرحيات اليونانية، وقد كانت تُقلِّد ما تقع أحداثه في مكان واحد.

●عظمة الأشخاص في المسرحية: بحيث كان اليونانيون يتناولون في مسرحياتهم الشّخصيات العظام، كالآلهة والملوك والأمراء... أمّا عن الشّخصيات الصغيرة فيكفي أن يُسند إليها دور الرّسل والخدّام والرّعاة.

●اللغة العظيمة: الّتي تتّسم بالرّفعة والكّمال، وهذا ما يناسب تلك الشخصيات العظيمة، فشعر المأساة ذو لغة سامية نُسج بأسلوب فصيح واضح، يستهدف العقل ومخاطبا له قبل المشاعر والعواطف، وهذا الأسلوب يتناسب وحال المتكلّم وسنّه.

●وحدة المادة أو وحدة النغم: والمتمثّل في معارضة ما يبيحه الرّومانسيين من أمور مضحكة أو ما شابهها في التفريج، لأنّ هذا الأخير' التفريج' في رأي الكلاسيكيين لديه مناهج ووسائل أخرى غير الإضحاك، فجوّ المأساة كلّه يسيطر عليه شبح الذُّعر والخوف.

---

1- مصطفى صافي الجويني، الأدب العالمي، ج1، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال خزي وشركاه، مطبعة عصام جابر، 2002، ص137.

2- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية، 2007،ص680.

•تدور الأحداث حول محور القضاء والقدر، باعتبارهما المحرّك الّذي يحرّك بدون مشيئة منه ولا إرادة، ولأنّهما يعتبران السّببان الرّئيسيان اللّذان يجعلان المأساة تحدث له دون أن يحس بها ومثال ذلك أوديب وميديا...

•أن تكون المأساة ذات طابع إنساني جماعي لا فردي، معنى ذلك معالجة مشاكل العامة للمجتمع لا الخاصة للفرد، وتلك المشاكل الّتي تعالجها المأساة وجب أن تكون منبثقة من الطبيعة الإنسانية الّتي يشارك فيها أكبر عدد من الأفراد.

•الملهاة نجدها تعالج المشاكل الاجتماعيّة والسياسيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة... فلا بأس عند اليونانيين من أن يسف الكاتب الملهاة في أسلوبه إسفافا يصل حد الإخجال.

• اخترع الرومانيين الفصول الخمسة في المأساة، ولعل سبب ذلك الرباعيات أو الثلاثيات الّتي كان كتّاب اليونان في زمن أسخيلوس يتبعون نظامها، فالشّاعر يقسّم الموضوع الواحد إلى أربع مآسي وهي ما تسمى بالرباعيات، فكلّ واحدة منها تمثّل في حفلة مستقلّة ومنفردة عن الأخريات.

•نفى الكلاسيكيون تجسيد مظاهر ومناظر القتل والدّم على المسرح، فقد انتقدوا سوفوكليس في تحدُّثه عن أوديب وإظهار منظر الدّم الّذي يسيل من عينيه أثناء فقعه لهما.[1]

أما بالنّسبة لفرحان بلبل، فيرى أنّ الانطلاق الفعلي أي نشأة مسرح العبث بدأ من نقطة الخروج عن الطريقة التقليديّة، أي التمرُّد على البناء التقليدي للمسرح، فقد اندرج معه وتحته ما يسمى بالمسرح الطّليعي فكان أقل انتشارا، وقد دفع بالمسيحيين إلى هذا المنهج ذلك أنّ الطّليعة في مجملها **طريقة للاحتفال بموت البرجوازية**[2]، مما جعلها غير مستقرّة في المسرح العربي وهذا ما عبّر عنه رولان بارت في كتابه 'مقالات نقدية ' :" **لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأيّة آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم تريد الموت، تريد أن تعبّر عن رغبتها هذه، وتريد أن يموت كلَّ شيءٍ معها** ".[3] فالبرجوازية لم تستطع أن تقتل الجانب المعارض لها، وهذا بسبب طبيعتها العنيفة الّتي تتميز بها فلم يكن مسرح 'بُورودْوَاي' في أمريكا، ومسرح 'الغضب والقسوة' في انجلترا، ومسرح 'العبث' في فرنسا، إلاَّ صرخةً لإستبعاد رأس مال الإنسان، و**يمكن اعتبار الحركة الدادية أوَّل حركة منظَّمة لها وجهة نظر عبثيَّة، ويلاحظ أنَّ العبثيّة قد استعارت العديد من تقنيات سرياليَّة، رغم أنّ الحركتين السرياليّة والداديّة لم تقدما عرضاً درامياً حقيقياً.**[4] ومن خلال هذا يتضح لنا أنّ العبثيّة قد استفادت من

---

1- ينظر، جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، نور للطباعة والنشر والدراسات، سوريا دمشق ط1، 2007/2006، ص25-26-27.

2- فرحان بلبل، مرجعيات في المسرح العربي، اتجاه كتاب العرب للنشر، دمشق، 2001، ص108.

3- المرجع نفسه، ص108.

4- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص689.

بعض الّتيارات الحديثة، كالداديّة و السرياليّة، و يقصد بالداديّة ذلك الّتيار الفنّي الّذي يعمل على تخريب الجماليّات و التّقليل من شأن الفن، واتبعت في ذلك منهج عابث غير معقول، وقد شقَّ الدّاديون طريقهم انطلاقا من فكرة "كلّ شيء يساوي لا شيء، إذا فلا شيء هو كلّ شيء"، فموقفهم كان عدمي أي متناقض،أما السرياليّة فتعني ما فوق الواقع أو الميتافيزيقا أي ما وراء الطبيعة، يقوم هذا الّتيار على التخلُّص من قيود العقل والوّعي والدّعوة إلى وجود واقع آخر، مبني على اللاّشعور واللاّوعي وهو جانب في نظرهم أوسع من واقعنا الحقيقي.

إن وجهة نظر العبثيّة وجدت متنفّسا لها لأول مرة في مجال الدراما في مسرحيات لويجي بيراند يللو، وهو واحد من أبرز كتّاب المسرح في القرن العشرين، ومن أهم أعماله مسرحية ' أنت على حق إذا ما فكرت ' عام 1918، و ' ستّ شخصيّات تبحث عن مؤلّف ' عام1921 و'هنري الرابع' عام 1922[1]، وقد بنى لويجي مسرحياته كلَّها على أساس يخضع لوجهة نظر الإنسان، باعتبار أنّ الحقيقة مسألة شخصية، كما يرى بيراند يللو :" **إنّ الحقيقة الموضوعية غير موجودة** ".[2] لذا فإنّ وجهة نظره حول الحقيقة تشبه إلى حد كبير وجهة نظر العبثيين.

أطلق مارتن أسلن كلمة العبث على هذا النوع من العروض المسرحيّة، ومنه كانت بداية العبث **فقد شمل المصطلح مجموعة من المؤلفين، أمثال بكيت وأونيسكو وهارود بينر في انجلترا وغيرها**[3]، ومن أهم القواعد الّتي بني عليها المسرح العبثي، هو أنّ الجانب الحياتي للإنسان لا فائدة منه ولا أهميّة له، وإنّ الوجود أي " الإنسان " لا يمكن تواصله ومن هذا الجانب استطاع أن يخلق نوعا من التمرد في مجال المسرح المعاصر شكلاً ومضموناً، فالأوّل التّمسك بقواعد أرسطو والثاني اللُّجوء إلى اللاَّشعور واللاّوعي، فلا مجال للنظر إلى الجانب العقلي فينتج من خلال ذلك نوعا من التّشاؤم وعبث الوجود هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى نظرت مدرسة التحليل النفسي بزعامة فرويد إلى سلوكات الإنسان، فوجدت أن أغلب سلوك الإنسان الذي يظهر لا يتطابق مع ميوله ورغباته وباطنه، فيقول زكي نجيب محمود في هذا الصدد: " **اللاّمعقول في العصر الحديث، تنبت جذوره من تربة علم النّفس ونظرياته الّتي تحمل سلوك الإنسان سواءاً كانت معقولة في ظاهره أو غير معقولة**"[4]، فمن هنا انتقل زكي نجيب محمود من المستوى الشّعوري إلى المستوى اللاّشعوري.

---

1- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق،ص 680 .

2- المرجع نفسه، ص 680.

3- المرجع نفسه، ص 680.

4- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق في مسرح توفيق الحكيم الهيئة المصرية العامة لكتاب مصر،1998،ص14.

**وجد هذا المسرح في أوروبا كرد فعل لإفلاس الحضارة الغربيّة، فاهتم هذا المسرح أولا بمشاكل الذّات أو الفرد داخل هذه الحضارة على يد بكيت وجانيه**[1]، ومنهم من وجد أنّ **معظم الّذين روجوا لهذا المذهب يقيمون في باريس، لكنهم ليسوا فرنسيي الأصل فصامويل بكيت ايرلندي، ويويسكو روماني، وأداموف ألماني، وكانوا يترجمون أعمالهم إلى لغاتهم الأصلية.**[2] فمن خلال هذا ومما سبق، يتبيّن لنا أن فرنسا كانت منطلق ومنشأ هذا اللون المسرحي ثم بدأ ينتشر إلى معظم أرجاء العالم.

**أساليب مسرح العبث:**

ساهمت الحروب الّتي سادت في القرن العشرين، في زعزعت الثّقة في الإنسان، لذا حاول كتّاب ما بعد الحرب العالمية الثانية كلٌّ بطريقته لاستعادة هذا الثّقة، وهذه المحاولات تبلورت في عدة أساليب:

**أولها: اللغـة**

**كانت اللغة وسيلة إيصال الأفكار المحددة للمشاهد، ولكنّها في مسرح اللاّمعقول وسيلة استفزاز وهي أحيانا لا لزوم لها خاصة في عروض السيرك والمصارعة. واستخدم هذا المسرح الحوار، لا للتعبير عن الحركة بل على عكسها**[3]، بمعنى أن لغة مسرح العبث تختلف عن اللغة المألوفة، ذات العلاقة المنطقية الّتي يتداولها الكتّاب عادة في التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الفنيّة، وبما أنّ **المسرح العبثي تجربة لغويّة تعمل على استحضار المخزون المترسّب في أعماق الذّات، والّتي قد يكون قد لُقِّنَها الكاتب في طفولته وتبقى محتفظة بتأثيرها وإيحاءاتها فترة طويلة، وهي تكون بذلك أكثر من غيرها على هزِّ مشاعرنا والتأثير فيها تأثيرا دافئا ذلك لما في هذه الكلمات المخزّنة في ذاكرتنا، من المقدرة على الإثارة الخيالية وعندئذ يكون المخزون في الكلمات أشبه بالمخزون في الأساطير.**[4] كما أنّ مسرح العبث لا يؤمن إلاّ بما يأتيه من عالم اللاّشعور، على أنّه السبيل المضمون للتعبير عن الحقيقة، كما أنّ عالم الواقع عالم مليء بالكّذب والنِّفاقّ، ولغته تتميز بالبساطة ونقصد اللّغة الّتي نستخدمها ونستعملها في حياتنا وفي مختلف تعاملاتنا اليومية، وتلك اللّغة تتلف وتحجب الحقيقة، أمّا عن لغة اللاّوعي واللاّشعور فتعتبر وسيلة لتعميق الفكر والإحساس وتكثيفها والإيحاء بهما.

---

1- مصطفي صادق الجويني، أبعاد النقد الحديث، المرجع السابق ،ص293-294.

2- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2004، ص173.

3- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص682.

4- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2005 ص 142-143.

**ثانيها:** التهكم والسخرية حيث يرى النقاد أن الاستهزاء والسخرية من الأساليب الهامة في مسرح العبث وتعتبر أيضا من أهم عناصر توجيه الكذب والنفاق وهي صفات تتخلل حياتنا الاجتماعية فيقول الدكتور عطية: " **إن التهكم ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميري يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود، ومن ناحية أخرى بناء: وذلك حتى يقيم التهكم أمامنا عالما جديدا فهو بالنقد الذي يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداما يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر عنه كل عالم منطقي بعد ذلك، وقد يؤدي هذا إلى ارتداد عن الاعتقاد المطلق في موضوعية الحقائق الخارجية** "[1]ومن خلال هذا القول نفهم أن الدكتور نعيم بين أن السخرية لها ميزتين: ميزة البناء وميزة التهديم. فبنّاءة لأنها تقف في وجه السخرية والتهكم في الواقع، ومهدمة لأنها تفرغ الواقع من قالبه وإناءه المألوف والتعبير عما يدور في هذا الواقع من روابط وعلاقات غير عادية وغير متوقعة **فالسخرية من عبثية الحياة بكل ما فيها من زيف ورياء وكذب**[2] فالاستهزاء في كون الحياة عبث ولا أهمية لها وبكل ما فيها من آفات كالكذب والزيف.

* ثالثها: عالم الحلم والصور: من أساليبهم الهامة التعبير من خلال الحلم لأنهم يعتبرون مسرح العبث أثر من آثار الرؤيا أو الحلم أو النزول إلى عالم أو أعماق اللاشعور يفسح المجال إلى عالم الحلم أن يجد طريقه مفتوحا حيث يأخذون منه الصور والذكريات المحزنة والّتي تعد عن كل ما يتصل بالمنطق أو يخضع للعقل وهم بهذا يؤمنون بأن **العين الحالمة ترى من الحقائق ما لا يقل أهمية مما تراه العين الساهرة**[3] أقوى الصور في عالم المسرح هي تلك الصور الّتي تشبه الأحلام أو خواطر المرضى والمعتلين شأنهم شأن السرياليين، فالصور تربط بين الأشياء الّتي تتميز بالبعد حيث تحدث هزة في العقل وكذا في الحس وتطبع عليه بالأثر **والصور وسيلة لمعرفة أوفى وأشمل لأنها نشاط للروح ومحاولة لكسر أسوار الواقع ...**[4] بحيث تجعل هذه الصور من أي شيء ممكن حدوثه في الواقع ويكون ذلك بطريقة جد سهلة وبسيطة إضافة إلا أنها تساعد أي قارئ ومتلق من فهم العمل المسرحي وإدراك المغزى الذي تحاول المسرحية أن تصل إليه فعلى الناقد أو المفسر لهذا النوع من المسرحيات **أن يتعقب الصور لكي يتقصى من خلالها الرموز الّتي ينطوي عليها عالم اللغة أو قل عالم الحلم الغامض**[5] فبهذا يكون الرجوع إلى عالم الحلم هو الطريق إلى

1- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص143.

2- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص681.

3- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص144.

4- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص682.

5- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص142.

الحقيقة فكثيرا منها يكون في أحلامنا وخيالاتنا، لأن الاعتماد على الواقع في كثير من الأحيان هو طريق خاطئ للوصول إلى المعرفة.

*رابعها: تقديم الأداء الفني والتمثيلي: لقد خرج أسلوب الكتابة والتعبير من مسرح العبث عن الأساليب السابقة، فكل من مسرح برخيت والمسرح الوجودي له أسلوبه الخاص في الأداء، وقد كان من أول عناصر التفسير والتقويم في الأداء الفني واستخلاص دلالات الرموز والمظاهر العقلية الباطنية وتأثيرها في السلوك الإنساني من جانب وفي أزمة الحياة المعاصرة من جانب آخر ثم تأثير هذا كله عن الفكرة أو قطاع حياة الذين يودون إظهار عدم معقوليته[1] فعند تفسيرنا وتقويمنا لأي أداء فني لابد من استخلاص دلالات الرمز والصور وكل ما يتعلق بالعقل الباطني ومدى تأثيره في السلوك الإنساني فهم يريدون من هذا كله إظهار عدم معقولية الجانب الحياتي.

فالتقويم في الماضي **كان ينهض على البناء الدرامي وعلى أحكام هذا البناء... كما كان يهتم التقويم في الماضي على شخصية الممثل**[2] بحيث يحتار الممثل حسب الدور المماثل لشخصيته والذي يتلاءم مع مزاجه وكذا روحه وطبيعته الإنسانية والنفسية والاجتماعية، فالممثل يختاره المخرج على أساس أنه **قادر على التجرد من شخصيته وإفراغ نفسه في شعورها بذاته، وإحلال الشخصية الّتي يقوم بأداء دورها محل الشخصية الأصلية، بغض النظر عن نوع الشخصية وسلوكها**[3] بمعنى أن الممثل الجيد يستطيع أن يتقمص ويؤدي أي شخصية مهما كانت كوميدية أو درامية، كونه قادرا بقوة خياله وتمكنه من فنه من أن يؤدي أي شخصية.

لذلك يمكن الحكم على ممثل لا يستطيع أداء أدوارا معينة بأنه **ممثل محدود القدرة والعطاء**[4] أما ممثل اللامعقول فإنه يختلف في الأداء التمثيلي عنه في الدراما التقليدية **فالممثل في مسرح العبث فإن دوره الحقيقي هو إيهامنا بأن ما يؤديه من أقوال وأفعال هو الصورة الحقيقية لواقع الحياة العصرية الّتي تخضع لمنطق ولا سير على قاعدة، وبالتالي فإنها لم تعد قابلة للفهم أو التفسير**[5] فممثل اللامعقول يحاول أن يقنعنا بأن ما يقدمه لنا هو الصورة الحقيقية للواقع الّتي لا تخضع حسبه إلى قانون ولا يمكن أن تفهم أو تفسر فهي عبثية.

فالعمل الفني في مسرح اللامعقول **ينهض على فكرة معينة ويطرح تصورا خاصا لناحية من نواحي الحياة المعاصرة وهدفه أن يؤكد لنا أن هدف الناحية الّتي يعالجها لم تعد يقوم**

---

1- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص142.

2- المرجع نفسه، ص145.

3- المرجع نفسه، ص145.

4- المرجع نفسه، ص145.

5- المرجع نفسه، ص145.

**على منطق يسمح بفهمها وتصويرها**[1] فالحياة لم تعد تفهم لكونها تقوم على منطق لا يسمح بفهمها وتفسيرها من جوانبها المختلفة.

وقد خرج مسرح العبث في أسلوب تقويمه وأدائه التمثيلي علة الأصول التقليدية المعروفة، كما خرج أيضا المسرح الملحمي لبريخت عن النظم التقليدية في قضية الأداء التمثيلي، ويوضح الدكتور مندور التجديد في وسائل الأداء للمسرح الملحمي بقوله:" **أما المؤلف الملحمي فإنه لا يريد أن يعتمد على الإثارة العاطفية في إصدار حكم للقضية الّتي يعرضها بقدر ما يعتمد على الإقناع العقلي**[2] فهو بذلك يبتعد كل البعد عن العاطفة ويحكم العقل في إصدار الأحكام المتعلقة بهذه القضايا العامة الّتي هي عبارة عن صراع قضائي حول النزاعات، والمؤلف الملحمي يستخدم كل وسائل الإقناع من أجل إصدار الحكم لصالح القضية. فالمسرح العبثي يستعمل في الأداء وسائل جديدة لم تكن موجودة نهائيا في المسرح التقليدي كاللافتات الّتي تعلق على الستار أو على جدار المسرح كما يستخدم الفانوس السحري والسينما لعرض صور ولوحات تؤيد وجهة نظر المؤلف في القضية الّتي قام بعرضها على الجمهور.

**أهداف مسرح العبث:**

1)محاولة إعادة الثقة في الإنسان والتعبير عنها بعد أن سيطرت بعض النزعات على الفكر الغربي وشككت في ثقته للإنسان، بالتعرض الناقد والساخر للأساليب الزائفة في الحياة. وقد كان لكتاب مسرح العبث أسلوبهم الخاص في التعبير عن إحساسهم الرامي بالضياع و فقدان الثقة مما أدى إلى ظهور إحساس بالدهشة من المحيط عند الإنسان، وكذا الشعور بالحيرة والقلق من كل شيء موجود في المحيط. وقد كان طريق السخرية من العالم المفعم بالزيف والكذب هو السبيل للخروج من هذه الأزمة الّتي تشكك في ثقة الإنسان.

لهذا طرح السؤال:لماذا يحيا هؤلاء وهم على ما هم عليه من الكذب والموت والآلهة ؟ يقول لطفي فام ناقلا عن يوجين يونسكو **إن مسرح اللامعقول من حقه أن يذهب إلى القول بأن العالم الذي يعيش فيه يبدو غير معقول وأن عقله أو تفكيره لا يمكن أن يفهم هذا العالم**[3] لقد حكم لطفي من خلال قول يوجين على أن العالم الذي نعيش فيه عالم عبثي أي لامعقول وأن كل يقدم فيه –أي هذا المسرح– لا يمكن أن يستوعبه العالم ويفهمه.

2)التعريف لعبثية الوضع الإنساني وعدم الإيمان بالنظام الذي يخضع له هذا الوضع، حيث أن الإنسان يكون له موقف مرعب عندما يجد نفسه في عالم له حقيقة كريهة وعم وجود معنى

---

1– زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص142.

2– المرجع نفسه، ص146.

3– أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، المرجع السابق، ص25.

لهذا العالم ولا نجد فيه مبررا لبقائه بحيث يستحيل عليه أن يكون حرا أو متحركا أو ثقيلا للحياة في عالم غير حقيق فها الشعور يجعل من الحياة صعبة لا يمكن مواجهتها. يقول الدكتور نعيم عطية:" **إن واجه كتاب اللامعقول الإنسان مجردا عن طبقته الاجتماعية أو بيئته التاريخية أو تجاربه الجزئية اليومية، وواجهوه من خلال مركزه في الوجود، فنراه في مواجهة الزمن يبقى منتظرا كما هو الحال في مسرحية صامويل بكيت ' في انتظار جودو' أو نراه يفر من الموت فيصعد جبالا شامخة ويغوص إلى أعماق سحيقة** "[1] فرغم كل هذه المواجهات إلا أن الإنسان في النهاية سلم نفسه إلى الموت رغم التمرد علها في البداية، ولعبه للعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق.

ذلك أن **مسرح العبث لا يهتم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولا يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات... وإنما يكفي بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم**[2] فهو يبحث عن مواقف الإنسان المختلفة ونظرته لهذا العالم وكيفية بحثه عن معنى الوجود.

3) الكشف عن جوهر العلاقة بين الموجودات وإبراز ما في هذه العلاقة من ضعف وذلك **بفضح هذه العلاقة وإنكار منطقيتها فكل شيء فيها في غير موضعه**[3] الأمر الذي أثار صدمة قوية وسخرية تبعث إلى الضحك، إضافة إلى رفض المضي في قبول حياة تقوم على مسلمات متفق عليها من غير نقاش. وكل هذا من أجل **السعي للوصول إلى قيم جديدة تنهض على أنقاض تلك القيم القديمة وذلك بعد تحطيمهم للروابط المستقرة بين الأشياء**[4] وقد سعوا إلى إظهار كل شيء في غير موضعه وأنهم صاروا يدعون إلى الإزعاج والفوضى، وهذا كله حسبهم الوجه الوحيد للحياة الإنسانية الّتي هي في حد ذاتها فوضوية وعبثية.

4) الكشف عن وحشية الإنسان المخيفة والمختلفة والمختفية وراء ظواهر مزيفة، والذي لا يتحقق فيه قيم أو مثل أو طهارة. فالإنسان يخلو من كل شيء خير وطاهر وهذا ما تجسده مسرحية " الخرانتيت " ليونسكو حيث **يعترى في هذه المسرحية تلك الوحشية المخيفة إذ كثيرا ما يشعر المرء على حد قولهم بأنه يعيش بين وحوش يصعب التفاهم فيما بينهم...**[5] فالتفاهم في هذا النوع من المسرح يكاد يكون مستحيلا فالناس يفتقدون لإنسانيتهم مما يجعلهم مصابين بالحيرة والاضطراب، وقد ذكر بعض النقاد أن يونسكو قال: " **إن هدف هذه المسرحية هو تحويل الشعب الألماني إلى كتل نازية، حيث أصاب الناس داء الخرتيت وهو ضرب من الانحراف الذهني بين جماهير**

1- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص135.

2- المرجع نفسه، ص140.

3- المرجع نفسه، ص140.

4- المرجع نفسه، ص140.

5- المرجع نفسه، ص140.

**الناس، فالناس في اندفاعهم الجماعي وتفكيرهم الهمجي قد رفعوا شعارات النازية**[1] وقد ساعدت هذه الشعارات الّتي رفعها النازيون في محاربة التعايش السلمي ويزيفون الفهم والمفاهيم. وهذه التصرفات والأمور غير الأخلاقية تكشف عن تفكير الإنسان النابع عن عقلية القطيع وجعله بمرتبة الحيوان الوحشي الذي لا يفهم ولا يدرك شيئا من معاني الحياة وطرق التعامل .

**رواد مسرح العبث:**

**I. عند الغرب:**

**1/ يوجين يونسكو:** هو كاتب مسرحي فرنسي **ويعتبر رائد مسرح اللامعقول وذلك بإجماع النقاد والباحثين، ولد في روما 1912 وهاجر بعد عامين من ولادته إلى فرنسا وتلقى ثقافته في المدارس الفرنسية، عاد إلى بوخارست بعد أن أتم دراسته ليعمل بها مدرسا... لم يبدأ في تقديم مسرحياته في هذا الاتجاه إلا في عام1950 حين قدم أول أعماله المسرحية المسماة 'المغنية الصلعاء'** "[2] كتب يونسكو : **عندما أريد أن أروي حياتي إنما أتحدث عن تجوالٍ، أتحدث عن غابة لا محدودة أو بالأحرى أتحدث عن غابة تجوال في غابة لا محدودة**[3] تجوال هذا صحيح، ولكنه بحث أيضا بحثا يحول المستقبل إلى مصير، فهم عالم اللامعقول، إحاطته بمغزى الكائنات والأشياء، واكتشاف الماضي والحاضر والبحث بإصرار عن جذورهما. تلك هي أهداف البحث الّتي سار على منوالها يونسكو.

وقد عرف يونسكو مسرح العبث بقوله:" **أي شيء بلا هدف، فعندما ينعزل الإنسان عن جذوره الدينية أو الغوا طبيعته فهو يضل وضيع، إن كان كفاح يقوم به، أو مقاومة يبديها لا معنى لها ومحاولات بلا جدوى بل تصبح جائرة ظالمة** "[4] ويقصد من خلال قوله تمرد الإنسان وعد إيمانه بالأخلاق والقيم الدينية وإنكاره للمسلمات المتعلقة بالوجود، فإنه يصبح ضائعا دون هدف.ونلتمس أن مسرح يونسكو لا يلتزم سياسة إيديولوجية معينة بل على العكس **لا يجب أن يلتزم إلا بقضايا الإنسان العامة ذات الصفات الشمولية أو الكلية وإذا كان ثمة التزام في فنه فهو التزامه بعدم الالتزام**[5] فهو هنا لا يعتمد على في سيره المسرحي على أي طريقة فكرية

إيديولوجية معينة أي ما يسمى المذاهب الفكرية العقلية أو الفلسفية المنتشرة والمتعددة. ولقد كانت أول مسرحياته مندرجة تحت جناح مسرح اللامعقول، وهي كما ذكرنا سابقا مسرحية ' المغنية

---

1- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص140.

2- المرجع نفسه، ص147

3- كلود أبستادو، يوجين يونسكو، تر: قيس خضور، مر: حسيب كاسوحة، منشورات اتحاد كتاب العرب 1999، ص7.

4- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص690.

5- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص140.

الصلعاء ' وفيها **تشعر بالروتينية غير المنطقية، وبأن الألفاظ والعبارات قد فقدت معانيها برغم ما حوته من سخرية ونقد رغم ما كانت عليه الشخصيات من تفاهة وتستطيع وسط حوادث مفككة، إلا أن البعض رأى فيها أنها ملهاة الملهاة**[1] فمن خلال هذه المسرحية التُمِست فيها عدة حوادث غير منطقية ولذلك ظهر خلاف حول نهايتها أو بالأحرى حول تعدد نهايتها.

ومن أهم القضايا الّتي طرحتها هذه المسرحية هي قضية اللغة فقد اتخذ موقفا جديدا من اللغة **بحيث يسمح بتدمير التركيبات اللغوية المألوفة والمنطقية على الرغم من عدوله أخيرا عن هذا التدمير اللغوي فكانت اللغة أكبر ضحية من ضحاياه في أولى مسرحياته 'المغنية الصلعاء '**[2] ولقد كان يونسكو على دراية بما أحدثه في اللغة فكتب ما يمكن أن يسميه 'مأساة اللغة ' فاللغة في نظره **قد فقدت هذه الوظيفة وأصبح الناس حين يخاطب بعضهم بعضا لا يشعرون بالصلة أو التفاهم أو أن بينهم إحساسا مشتركا أو عاطفة متبادلة، وإنما تحولت العلاقات إلى آلية رهيبة**[3] وتظهر ثورة يونسكو على اللغة أكثر وضوحا في مسرحية 'الكراسي' الّتي كتبها سنة 1952. في هذه المسرحية يفتح الستار على مجموعة من الكراسي لا يجلس عليها أحد، وتقوم على ثلاث شخصيات هي: العجوزان والخطيب، والشخصيات الثلاث موجودة دون أن يكون لها وجود حقيقي فهو وجود كالعدم تماما، وكأن هذه الشخصيات غير مرئية وإن كانت ظاهرة أمامنا.

**أهم سمات مسرح يوجين:**

تبنى المسرحية عنده على طقوس أو شعائر وهي بدورها تقوم على بعض الصفات كالاحتقار والسخرية والكراهية. أيضا هي حفلة تنكرية تحت قناع الشخصيات يتم فيها تجسيد الأحلام والرغبات السرية، لذلك يظهر بطلان وذلك ما اصطلح على تسميته الواقعية وهي شبيهة بقداس الكاثوليكي، وتوحد المشاهدين في حيرة ميتافيزيقية وراء مفهوم غير عادي للخير والشر هذا المفهوم يتم تحقيقه من خلال الاستخدام الجيد للغة.

إضافة إلى أن أعماله لا تعتمد على حبكة تقليدية ولا أمور نفسية، كما اهتم بالحركات الشعائرية والرقص الاستعراضي، وقد حرص على إبراز التناقض بين سخاء الحوار الشاعري ودناءة الموقف الدرامي إضافة إلى أنه يبغض كل البغض مسرح التسلية إذ يرى سارتر أن

جينيه **عالج العديد من الموضوعات فهو قد تطرق للسلطة والقهر وهاجم الاستعمار ونادى بالثورة(مسرحية الشرفة) وطرح موضوع التفرقة العنصرية (مسرحية الزنوج)...**[4].

---

1- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص687

2- زكي لعشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، المرجع السابق ص150.

3- المرجع نفسه، ص150

4- ينظر شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص690

**2/جان جينيه:** شاعر كان وكاتب مسرحي فرنسي **ولد جانيه في 19 ديسمبر سنة 1910 في مدينة باريس وقد هجرته أمه، كان لقيطا ثم تبنته إحدى الأسر في القرية، عمل في ذلك الوقت خادما لها**[1] في تلك الأثناء أو الأيام ارتكب أول جريمة، إذ سرق بعض النقود من حافظة سيدة المنزل الّتي أطلقت عليه اسم اللص الصغير عندما اكتشفت سرقته. قال جانيه عن هذه الحادثة :" **هجرتني هذه الأسرة وتخلت عني، فوجدت أنه من الطبيعي أن أزيد الطين بلة فأحببت ذات الجنس الذي يماثلني وأن أسرق ثم أسرق وأرتكب جريمة أو أشارك في جريمة، لذا تبرأت من هذا العالم بعد أن تبرأ هو مني وأنكرني**[2] عرف عنه ميله إلى انتهاك القانون وقد أمضى سنوات من عمره في الإصلاحية أو السجن كل ذلك دفعه إلى الهجرة ومهاجمة المجتمع. كان جانيه سيء الحظ حتى في مماته إذ أصيب بسرطان الحنجرة ومات في أحد فنادق باريس عام 1986 عن عمر ناهز الخمسة والسبعين، عاش فترة في أوروبا يرتكب الجرائم، غالبا ما كان يطرد من أي بلد يحل بها، فيسأم من وجوده فيها فيتركها إلى بلد آخر، وعندما وصل إلى ألمانيا قال عنها إنها أمة من اللصوص مما جعله لا يرى في سرقته أهلها أمرا شاذا ولا جريمة.

عاد إلى فرنسا مرة أخرى، وأمضى معظم وقته في السجن وهناك كما يقول كانت بداية في الكتابة مجموعة من القصائد الشعرية باسم' تحت حكم الموت' كتب بعد ذلك قصة ' قديسة الزهور ' وقد نشرت في فرنسا عام1943 أولها ' حارس الموت' وبعدها مسرحية ' الخادمتان ' وكانت أول مسرحية له تمثل في باريس عام1947 وبعدها مسرحية ' الشرفة ' عام 1960 والّتي مثلت في أكثر من 672 ليلة[3]. ولقد كانت أغلب مسرحياته تدور حول الجريمة لأن هذه الأخيرة شغلت حيزا كبيرا من حياته الواقعية وانعكست على كتاباته المسرحية.

كان لأعمال جانيه أثرها الواضح في التراث العالمي حيث **صنع جانيه من حياته فنا إلحاديا إذ كان لا يحترم المقدسات، وقدم للعالم صورة مشوهة للمجتمع الذي نشأ فيه إذ كان يرى أن المسرح ثورة ضد المجتمع**[4] من هذا نرى أن جانيه كان ناقما على الحياة عامة على المجتمع والعائلة، لذلك نجد جل مسرحياته تتحدث عن الجريمة وتقديمها بطابع وصورة مشوهة.

**أهم سمات مسرح جانيه:**

اللغة في مسرحه أصبحت مجردة لإبراز العناصر المادية والميتافيزيقية، لتشكل صورا متماسكة وهي أداة للنقد الاجتماعي، لذا فإن شخصيات مسرحه تتكلم بعبارات لا تؤدي إلى نتيجة فهي لا تعبر عن أية أحاسيس شخصية. فمسرحه يهتم بما يدور في أعماق الإنسان النائم فهو يرى في

1- المرجع نفسه، ص687.

2- المرجع نفسه، ص689

3- المرجع نفسه، ص690.

4- المرجع نفسه، ص687

الحلم حقيقة لا تقل عن حقيقة الواقع، فأعماله مليئة بصورة قوية فعالة لكنها لا تفسر شيئا إنما هي مجرد صورة لجمود الإنسان، كما أن جميع أعماله تتسم بالفكاهة وتبتعد عن الغموض ويمثل الموت فكرة رئيسية ومهمة في مسرحه.

**3/صامويل بكيت:** يعد بكيت أهم أعلام العبثية العالمية في القرن العشرين ولعل روايات بكيت وتمثيلاته الإذاعية ومسرحه هو أكبر دليل على تنوع وعطاء هذا الاتجاه المسرحي **هو كاتب فرنسي من أصل ايرلندي درس في كلية ' ترينتي' بدبلن كان أبوه يعده ليصبح خليفته في مجال المقالات، ولكن صامويل رفض هذه الفكرة من أساسها وأعلن عن طموحه الأدبي أن يكون أديبا، وصل إلى باريس عام1928 وأقام بالقسم الداخلي لمدرسة المعلمين العليا والّتي كانت تقع وسط الحي اللاتيني وقد قام بتدريس اللغة الانجليزية للطلاب الفرنسيين إلى جانب دراسته هو. عاد إلى دبلن مرة أخرى ليدرس اللغة الفرنسية للايرلنديين، حاول أثناء ذلك أن يغير التقاليد المتبعة في كلية ترينتي ويخفف من الصرامة والجدية الّتي يتعامل بها المجتمع في هذه الكلية، فقدم بعض العروض الساخرة المرحة عن طريقة عبثية يعيبون الأدب الفرنسي من المآسي المشهورة ليحولها إلى عروض ضاحكة مما أغضب القائمين على الكلية. في عام 1938 ترك دبلن وعاد إلى باريس للاستقرار النهائي فيها**[1] لم تكن له رتبة ثابتة في العمل بل اعتمد في معيشته على ما يرسله له أبوه من نقود إلى أن قامت الحرب العالمية الثانية كما عمل في بعض المهن التافهة ثم في مستشفى للأمراض العقلية بلندن.

بدأ ينشر أعماله سنة1947 وكان أول ما كتبه عن قصص نشرها له جيروم لندون عبر فيها بكيت عن آلام العصر. كتب عام 1952 مسرحية ' في انتظار جودو' وقد جعل أبطالها مجموعة من الكلوشار[2] ونعني بكلمة الكلوشار مجموعة من المتسكعين وقطّاع الطرق في أحياء معينة وقد اعتدوا على صامويل بكيت في مرة من المرات وطعنوه بالسكين. وبطلا هذه المسرحية هما ' فلاديمير ' و ' استراجون ' وهما ينتظران ' جودو' لا يستطيعان الانصراف لأنهما في حالة انتظار، وتنتهي المسرحية دون أن يأتي ' جودو' ، واستقبل النقاد هذه المسرحية بحفاوة ولكنهم حاروا في تفسير هذا الـ 'جودو' الذي لا يأتي أبدا لذا فسر هذا الإشكال أو التساؤل كل على

هواه وحسب رأيه فمنهم من قال بأنه 'الله ' لقرب الكلمة من كلمة( god) بالانجليزية، ومنهم من رأى فيه الأمل الغامض وآخر قال إنه الخلاص بينما وصفه الرابع بأنه النهاية أو الموت كل هذه التفسيرات لم تصادف الحقيقة. فهذه المسرحية تحمل في طياتها الأمل والانتظار ولكنها في نفس

1- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص683.

2- المرجع نفسه، ص687.

الوقت يعدم هذا الأمل والانتظار بحبل حقيقتهما الخيالية. وقد تخير بكيت لهذا الجودو منظرا خياليا تماما وتلك الشجرة الجافة غير المورقة وأحاطها بفروع هائلة[1].

وله مسرحية أخرى هي مسرحية ' الأيام السعيدة ' حيث **اختار لها منظرا وحيدا وضع فيه كومته من الأوراق**[2] فالبطل عند بكيت غير حر في تصرفاته سواء في ذاته أو في ذاته وعقله، فهو بذلك يدور في حلقة مفرغة لا يستطيع الفكاك منها فقد قال عنه شكري: " **أنه إنسان استسلم لقدره رغم محاولاته اليائسة وهكذا فهو إنسان ليس سيد حياته ولا دخل له في تقرير مصيره** "[3] فهذا كله يوحي بخياله الواسع فأعماله توحي بنظرته الخاصة الّتي تعتمد على الوجودية والرمزية والمسيحية والعدمية.

كما أن أعماله أيضا تدور كلها حول صعوبة أن تكون متيقنا من أي شيء أو معتمدا عليه، لذا فالسر الذي يكمن وراء الحدث يظل بغير تفسير ولا شرح إذ أن الهدف من هذا كله حسب بكيت **أن تدرك هذه المهمة لمشاهديه**[4] فإذا كان يونسكو قد انصبت لغته على العادات اللغوية، فإن بكيت قد ركز في أغلب مسرحيات على إبراز مشاعر الحيرة والقلق والخوف والتشاؤم الّتي يحس بها المتلقي والقارئ والمتفرج لهذه الأعمال المسرحية.

**II.عند العرب:**

1)**صلاح عبد الصبور**: قد أثر الاتجاه العبثي(absurde) على مسرح صلاح عبد الصبور وخاصة في مسرحياته الأربع بعد مأساة الحلاج.

ومسرح العبث يواكب الحرب العالمية الثانية وهو ثمرة للسريالية (surréalisme) وتعبير عن اللامنطق الذي يواكب حركة المنطق الّتي أصبحت غير منطقية ( في تصورهم على الأقل) فهو بهذا احتجاج على لا منطقية العقل، إذ تتغير القيم والمفاهيم ويصبح اللامعقول في هذه الحالة هو الكلمة الحقيقية الباقية[5] .

شهد النصف الأول من القرن العشرين عددا كبيرا من المذاهب الفنية بدء بالدادية (dadaïsme) الّتي تعني الشيء ولا الشيء في ذات الوقت وانتهاء بالعبثية(absurde)، وكان

يونيسكو وبكيت أهم أعلام العبثية العالمية، ولعل روايات بكيت ومسرحه وتمثيلياته الإذاعية أكبر دليل على تنوع وعطاء هذا الاتجاه وجدواه في مجال الاحتجاج على العقل والمنطق. والعبث هنا لا يعني اللاشيئية(nothingness ) بقدر ما يعني الالتزام المجبر بقضايا الإنسان المعاصر.

---

1- شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، المرجع السابق، ص683.

2- المرجع نفسه، ص683

3- المرجع نفسه، ص683.

4- المرجع نفسه، ص684.

5- حلمي بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات، **غير كامل ، ص** 345.

**عناصر التكوين عند صلاح عبد الصبور:**

يرجع بعض الباحثين النزعة المسرحية أو الدرامية في مسرح صلاح عبد الصبور إلى بعض قصائده المتناثرة في دواوينه بدء من' الناس في بلادي ' وحتى ' الإبحار في الذاكرة ' **الّتي تنبئ أنه سيكون مسرحيا متمكنا يوما ما من خلال احتوائها على عناصر درامية**[1]. حيث يقول حلمي بدير أننا أمام شاعر على درجة رفيعة من الثقافة والمعاصرة ولأن حركته مع الآداب كانت حركة مواكبة معيشة لا تكاد تغفل جانبا حيويا هاما من جوانب حركة هذه الآداب، وأن عناصر التكوين المسرحي عند صلاح عبد الصبور يمكن أن تبدأ من هذه الخطوات الأولى على طريق الدرامية في مسرحه تبدأ من مذكرات ' الملك عجيب بن الخطيب '

والملاحظة الأولى لمسرحه تشير إلى تنويع مفهومه للشكل المسرحي **فمأساة الحلاج يقسمها إلى جزئين الجزء الأول: هو الكلمة، والجزء الثاني: الموت.**[2] ويرى حلمي بدير في هذه الشأن أننا لا نستطيع أن نقول أن صلاح عبد الصبور قد التزم بضوابط المسرح التقليدي وهو أول ملمح يقرب بينه وبين الاتجاه العبثي أو اللامعقولي الذي يعتمد على أساسا على قاعدة 'اللاقاعدة ' وقد استثمر صلاح عبد الصبور مدرسة يونسكو وبكيت وكان استثمارا واعيا[3]

2)**يوسف إدريس:** تعتبر هذه الشخصية من أعمدة الأدب العربي حيث **يعد رمزا من رموز الثقافة العربية المعاصرة جسد في كتاباته موهبة فنية تنم عن وعي بواقع الحياة الّتي عاصرها**[4] إذ أيقن أن الفن لا يجب أن يفصل عن البيئة الّتي ولد وظهر فيها، ذلك أنه إذا حصل شرخ بين الأدب والبيئة يمكن أن يفقده تأثيره وفنيته وتميزه من بلد لآخر" **فلا يشك أحد في اختلاف التكوين النفسي بين شعب وآخر، وهذا الاختلاف يؤدي بدوره إلى اختلاف الفنون** [5]فمن مبدأ أن لكل أمة أمة أدب طالب يوسف إدريس بالبحث عن المسرح الخاص بنا والتنقيب عنه، وضرورة إحداث التوازن بين المخزون العربي الأصيل والفن المستورد تدعيما للشخصية العربية في المسرح خاصة بعدما تغيرت وظيفته من التطهير- كما في المسرح الأرسطي- ومن التعليم- كما في المسرح البريختي- إلى أنه أصبح أقوى أدوات التعبير يمس القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية...الخ وهو ما حاول تجسيده في مسرحيته ' الفرافير' الّتي صور فيها الواقع المعيش " **وحاول أن تكون صورة صادقة يتعرف فيها المرء على نفسه (...) حيث يبحث فرفور والسيد عن عمل يناسب السيد ويستعرضان مجموعة من الأعمال والحرف (...) والصدق في عرض**

1- حلمي بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات ،ص 347.

2- المرجع نفسه، ص 350.

3- ينظر. المرجع نفسه، ص 351.

4- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد

5- المرجع نفسه، ص133

**الواقع قد يملأ المتفرج المعني القلق وبالغضب فيثور على واقعه"**[1] فيبعث في نفس المتلقي روح التغيير من حال إلى حال في وضعيته وفي واقعه، انطلاقا مما شاهده فانعكس عليه.

1- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، المرجع السابق، ص 139.

# الفصل الثاني

## توفيق الحكيم والمسرح

الإرهاصات الأولية للكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم.

مجالات الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم.

الاتجاهات الفنية في مسرح توفيق الحكيم.

## I. الإرهاصات الأولية للكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم:

توفيق الحكيم إنه الرائد الأوّل للمسرح والكاتب والفنان العظيم، " **هو والد المسرح العربي**"[1] بحكم أنّه أوّل من وضع الأساس لفن المسرح، وفتح نوافذه على العالم مما جعل له فضل السّبق في تدعيم هذا الرافد الثقافي في مصر وفي العالم العربي، لأنّ **المسرح رأى النور، أوّل ما رآه على أرض الإسكندرية فاستقبلته المدينة وفرحت به، وهيّأت له من صدرها وقلبها مكانا دافئا، ثم غذّته ورعته وتركته يتوالد حتى صار كالنبات الّذي أخذ ينتشر في داخل مصر شجرة شجرة**[2]، فأوّل ظهور للمسرح كان في الإسكندرية، وبدأ هذا الفن الجديد يتطور وينمو يوما بعد يوم، إذ لقي قبولاً من الميّالين لهذا الفن، ويعود الفضل في ظهور المسرح في مصر إلى توفيق الحكيم، الذي حاول أن يناقض مقولة ' بريغر' القائل:" **إلى يومنا هذا لا توجد دراما عربية، بل توجد دراما باللّغة العربية، لأن جميع المسرحيات الّتي ظهرت ليست إلاّ ترجمةً بل تقليديات تحاكي الأعمال الأوروبية** ".[3] إنّه هو الذي أغنى الفن الدرامي وجعله فرعا هاما من فروع الأدب العربي، وذلك من خلال أعماله المسرحية إذ كتب أكثر مائة مسرحية مختلفة.

بدأ ميوله إلى فن المسرح وهو لا يزال طالبا في الثانوية، فقد شغف بهذا الفن الجديد " **أهم ما في حياة الحكيم، أنّها كانت سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحي، وتتبع نشاطه عبر الأجيال**"[4]، فقد كان دائم الاطلاع على منابع هذا الفن، وعمل جاهدا على قراءته واستيعابه، حيث كانت صدمة الحكيم في حبه الأول كبيرة جداً، لكن رغم ذلك **صُقلت مشاعره وأحاسيسه الإنسانية واهتماماته الأدبية، إذ تزامنت تلك العلاقة العاطفية البكر مع اهتمام لافت بالموسيقى، فتعلّم العزف على العود وعنيَ بالتّمثيل، وراح يتردد على دور المسرح، ويشهد ما تعرضه الفرَق المسرحية، ومنها فرقة 'عكاشة' وفرقة 'جورج الأبيض'، فنما فيه حب المسرح والتمثيل**[5]، فتلك الحادثة العنيفة أثّرت إيجابا على اهتماماته الأدبية المختلفة، وعلى رأسها ميوله الكبير إلى المسرح، فكان يشاهد ما تقدمه الفرق المسرحية من عروض.

وقد أثَّر الصراع السياسي في مصر والجو المشحون بالانفعالات الوطنية في نفسية الحكيم وكتاباته، حيث كان يجتاز أهم السنين والّتي تمتد من الثامنة عشر إلى الخامسة والعشرين **فبلورت وعيّه ونضجه الذّهني، وجعلته ينغمس في القضايا الوطنية والاجتماعية، فاشترك أولاً في الثورة،**

---

1- سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، دار الفكر العربي بيروت، ط1، 2003، ص11.

2- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص253.

3- http://Bahrain2dy.com/pic/ hakeem.jpg.

4- سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، المرجع السابق، ص14.

5- المرجع نفسه، ص15.

**ثم انخرط في الحركة المسرحيّة الّتي واكبت تلك المرحلة وبقي يتردد على المسرح، ويشاهد عروض فرق مسرحية**[1]، فقد احتوت العروض المسرحية على إيحاءات وطنية مستمدة من الثورة وأغنيات، تتردد في الشوارع لتساهم في نفخ الرّوح الثورية بين شعب مصر.

ولم يكتف الحكيم بمشاهدة العروض المسرحية وفقط، بل **انخرط في عالم المسرح بعد أن تعرّف على أسراره، واختلط بالعاملين فيه من ممثلين وكتاب ومخرجين**[2]، فقد عمل جاهدا على التّعرف على كلّ شيء يخص المسرح والتعرف على أسراره ومصاحبة الممثلين والمخرجين والاختلاط بجوهم الفنّي، فكتب عام 1918 'الضيف الثقيل'، وهي مسرحية ترمز إلى الاحتلال البريطاني، " **فقد عبّر فيها عن حزنه لمصر في ذلك الوقت، وما كان يصيب المواطنين من مشاعر لحالة مصر الراضخة تحت وطأة التردي الاجتماعي والنفسي**"[3]، فقد أثّرت أحداث ثورة 1919 في الحكيم، وقد منعت هذه المسرحية من العرض، ولا تعتبر هذه المسرحية بداية حقيقية، وإنّما مجرد تجربة أولى حفّزته إلى كتابة شعوره بوطأة الاحتلال.

وسواء أُعتبرت هذه المسرحية مجرد تجربة أولى، **فإنّ هذا يمثل واقع الأمر في مرحلة لها أهميتها في حياة توفيق الحكيم الفنيّة**[4]، وقد كتب بعد ذلك ثلاث مسرحيات أخرى لفرقة ' زكي عكاشة ' وهي "الخطيب " عام 1924، ومسرحية " المسرحية الحديثة " وأوبيريت " علي بابا" عام 1926 و" خاتم سليمان". حاول الحكيم من خلال مسرحية "الضّيف الثّقيل" الوصول إلى الصيغة المسرحية المحققة للفن المسرحي، حيث كان حريصاً أن يثبت لنفسه أنّه قادر على البناء الدرامي، ومن هنا " **كانت مسرحية الضّيف الثّقيل هي محاولة لإثبات الذّات، محاولة تهدف إلى أجادة الفن المسرحي** "[5]، بمعنى أنّها–مسرحية الضّيف الثّقيل– كانت بمثابة حافز لإعطائه ثقة كبيرة في نفسه بأنّه قادر على كتابة مسرحيات جديدة.

وإلى جانب اهتمامه بالمسرح وكتابة المسرحيات، كان يدرِّس مادَّة القانون، بعد هذه المرحلة أرسله والده إلى فرنسا عام 1925 لنيل شهادة الدكتوراه في الحقوق ، حيث بدأت مرحلة أخرى في حياته استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية، **وأن يهتم بالدّرجة الأولى بالدّور الذي ينبغي لأن يقوم به المسرح في حياة النّاس والجماعة، فالمسرح وعاء ثقافي يحمل للجمهور حضارة وفكرا، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحي الممتع والناجح**[6] فالمسرح ليس مجرد عرض ممتع

---

1– سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، المرجع السابق، ص16.

2– محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص264.

3– المرجع نفسه، ص 265.

4– المرجع نفسه، ص 265.

5– المرجع نفسه، ص 265.

6– محمد زكي لعشماوي،أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية،المرجع السابق، ص 265.

وفكاهي ومضحك يقدم للجمهور لكي يرفهون به عن همومهم، وإنّما يحمل كذلك حضارة وفكرا ووجهات نظر عبر مواضيعه المختلفة والمتنوعة، والّتي تحمل بين طيّاتها معانٍ متعددة، ففي فترة إقامته بالعاصمة الفرنسية سمحت له بالاطلاع على منابع الثقافة الغربية العالمية، **إذ شكّلت باريس موئلا خصباً لمواهبه، فانصرف إلى المسرح ينهل منه بالقدر الذي يروي ظمأه وشوقه إليه**[1]، فقد استفاد أثناء تواجده في فرنسا من كلّ شيء يخص المسرح، حيث عاصر مرحلتين انتقاليتين هامتين في تاريخ المسرح وهما:

**المرحلة الأولى:**

اطلع فيها الحكيم على الآثار المسرحية الأوروبية بعد فترة الحرب العالمية الأولى، " **فشهد عروض المسرح الشّعبي في الأحياء السّكنية، مسارح البُولغار الّتي تقدم أعمال ' هنري باتاي' و' هنري بنشْتن' و'شارل مِيريه'، ومسرحيات ' جورج فِيدو' الهزلية** "[2]، إذ استفاد الحكيم من كلِّ هذه الأعمال بعد أن تردد على المسارح الشّعبية في فرنسا، وخدمته تلك العروض في كتاباته وانعكست عليها بالإيجاب.

**المرحلة الثانية:**

تمثّلت في الحركة الثقافية الجديدة الّتي ظهرت في فرنسا، وتعتمد على آثار ' هنريك ابْسُنْ' و'بيراندللو' و' بِرنارد شُو'، كما تعرَّف على مسرح الطّليعة، واستفاد من النصوص المعروضة وأساليب الإخراج فيها، وحاول قدر الإمكان التعرّف على جميع **المدارس الأدبية والمسرحية وأهمها مسرح اللامعقول، والَّذي يرى فيه جزء لا يتجزأ من الحياة في الشرق.**[3] ظهر جلياً بعد ذلك في كتاباته المسرحية مايطلق عليه مسرح العبث، فهو مسرح جديد يختلف عن المسرح القديم من حيث البناء الفنّي، فأصحابه في تساؤل مستمر عن صمت الكّون ، من أنا؟، ما مصيري؟، ما الحياة؟، ما الموت؟، ومن استنتاجاتهم أن الكّون عبثٌ لا معنى له، وأهم مؤلف للحكيم في مسرح العبث هي مسرحية 'يا طالع الشجرة '، الّتي صدرت عام 1962 " **وهي المسرحية الّتي يمكن أن تمثل هذا الجانب التجريدي، قد أخذت من مسرح اللامعقول أشياء وغابت عنها أشياء** "[4]، ففي مسرحية "يا طالع الشجرة" تحرَّر من المسرح التّقليدي، فلا توجد مناظر في المسرحية، كما أنّه لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضي والحاضر والمستقبل كلّها تجتمع في وقت واحد، كما عرف في نفس الفترة 'المسرح الذهني' الذي بدأ ينتشر في أعماله، والَّذي يراه **سمة ضرورية من**

1- سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، المرجع السابق، ص17.

2- المرجع نفسه، ص18.

3- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص278.

4- المرجع نفسه، ص279.

**سمات المسرح الحديث، المسرح الهادف الّذي ينهض الصراع فيه على الفكر**[1]، فقد حاول الحكيم أن يرفع عن المسرحية تهمة التّشخيص، وأن يجعل لها قيمة أدبية، كما تُقرأ على أنّها أدب وفكر على عكس المسرحيات القديمة الّتي تقوم على مجرد الحوادث والحركات والمفاجئات، ولا تستند إلى حوار ودعائم الفكر والأدب والفلسفة. ومن مسرحياته الذِّهنية مسرحية 'بجماليون'، " **فقد اقتربت كثيراً من كونها مسرحية فكرية تجمع بين متعتي الفكر والعاطفة**".[2] فهذا المسرح يسعى إلى تصوير العيوب الموجودة في الإنسان.

وقد درس التراجيديا والكوميديا اليونانية، وتعرّف على أساطير الإغريق وملاحمهم العظيمة فقد لاحظ أنّ المسرح الأوروبي تأسس على جذور يونانية، عاد توفيق الحكيم إلى مصر بعد أن أمضى في العاصمة الفرنسية ثلاث سنوات، ولا شكّ أن توفر الحكيم على دراسة هذا الفن في فرنسا، وعكوفه على عيون الأعمال الفنية دارساً وقارئاً ومتأملاً، وارتياده لعدد كبير من المسارح الّتي أتاحت له فرصة الاقتناع الكامل بجدوى هذا النوع من الفنون، وضرورته للحياة الأدبيّة في مصر، فقد أتاحت له فرنسا "**عالماً لم يكن ليتيح من خلال العكوف في مصر وأطلعه على طبيعته وموضوعاته، وهو ما أتاح له بعد ذلك التوفر على الكتابة فيه، حتّى كان سبباً مباشراً في تدعيم مكانته بين فنون الأدب الأخرى في مصر**"[3]، فقد عاد توفيق الحكيم إلى مصر وهو يحمل محصلة غنية بالتراث الفنّي، أفاد بها الأدب المصري والعربي عامة.

ولهذا لا نجد كاتباً مسرحياً يخلف توفيق الحكيم **الّذي يتمثّل في الكتابة المسرحية والإبداع في مجالها دون النظر إلى ما أُخرج منها على خشبة المسرح** "[4]، فهو بهذا حول المسرحية إلى عمل أدبي مقروء، ولا تقل أهميته عن أهمية إخراجه على خشبة المسرح، فهناك من يرفض بفصل العمل المسرحي عن خشبة المسرح.

## II. مجالات الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم:

توفيق الحكيم علم من الأعلام البارزين في حركة التّطور الفكري والأدبي في مصر والعالم العربي، وهو رائد المسرح بغير منازع ، فهو الّذي وضع الأسس الحقيقية وارتفع بالبناء وفتح نوافذه على العالم، مما جعل للحكيم السّبق في تدعيم هذا الرافد الثقافي الكبير ألا وهو المسرح.

ومن أهم ما جاء في حياة الحكيم أنّها كانت سلسلة من الدّرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحي، وتتبع نشاطه عبر الأجيال حتى استطاعت هذه المدرسة أن تضع بين يدي الحكيم

1- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص265.

2- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص94.

3- حلمي بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات، المرجع السابق، ص 29.

4- المرجع نفسه، ص30.

أساساً هاماً، هو أنّ المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي للإنسان في تطوره الحضاري، لذا فقد اختلفت طوابع مسرحياته من طابع اجتماعي إلى سياسي إلى فكاهي إلى ذهني إلى عبثي...

**1)المسرح الذهني:**

لقد اعتبر الحكيم هذا النوع من المسارح كقالب صبّ فيه كتاباته ومؤلفاتّه، وقد كان مولد مسرح الحكيم الذهني **ينشر في أعماله الّذي يراها سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الّذي ينهض الصراع فيه على الفكر والّذي يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسي**[1]، وهنا يتضح لنا أنّ الحكيم نظر إلى هذا النوع، على أنّه ميزة من الميزات الضرورية الّتي يقوم عليها المسرح الحديث، والّذي يكون موجها ومخاطبا الفكر والعقل البشر، ويعتبر كذلك كميدان يتحدى فيه العقل الإحساس، يقول الحكيم فيه: " **إن كلمة ذّهني يظهر أني أنا الذي أطلقتها على عملي المكتوب للمطبعة بعيدا عن خشبة المسرح، فقد كان المسرح في أواخر العشرينات يتهيأ لإغلاق أبواب، وكنت عائدا من أوروبا الّتي ظهرت فيها بعد الحرب العالمية الأولى مسرحيات الفكر الّتي يتعرض على مسارح صغيرة خاصة في مسارح الطّليعة**[2]، فبعد عودة الحكيم من باريس أطلق على مخلّفاته المسرح الذّهني، وهذا المسرح يقوم على الأفكار لا على التّلميح إلى المعنى مباشرة، فهذه مهمة القارئ الّتي تتوقف على مستوى ذكائه وفهمه للوصول إلى دلالة تلك الأفكار.

ويعرف هذا المسرح على أنّه صعب في تجسيده على أرض الواقع، حيث بدأ الحكيم أوّل مسرحية في هذا الميدان وهي مسرحية 'أهل الكهف'، والّتي يقول عنها في كتابه 'زهرة العمر' مايلي:" **فهي الأفكار الغامضة والأشياء المبهمة، لا يصلح لهذه المشاعر بقدر ما يصلح لفتق الأذهان، ويرى الحكيم أنّ هذه المسرحيات تحتاج إلى إخراج خاص في مسارح خاصة، لأنّها تحمل صراع الإنسان بالزمان بين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته، وقد أتت الصعوبة من إبقاء الشّعر والفلسفة شائعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب**"[3]، وهذا دلالة على أن مسرحياته صعبة وعسيرة التجسيد في الواقع وعلى خشبة المسرح، يقول الحكيم: " **لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه بالمفاجأة المسرحية، ولكن المفاجأة المسرحية لم تعد في حادثة بقدر ما هي في الفكرة، لذا اتّسعت الهوّة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى النّاس غير المطبعة** "[4]، لقد أكّد توفيق بنفسه صعوبة المسرح في هذا المسرح،

1- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص253.

2- أحمد صقر، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط3، 2005، ص36.

3- المرجع نفسه، ص37.

4- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان ط1، 2000، ص287.

فقد بين بأنّه عندما كتب هذه المسرحيات أحس باتساع المسافة بينه وبين خشبة المسرح على حد قوله، فلم يجد وسيلة توصل أعماله إلى النّاس ماعدا طريق واحد وهو طباعتها ويرى محمد مندور أنّ **الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي كمحاورات أفلاطون مثلا وإنّما قصد إلى كتابة نوع خاص من المسرحيات، وإلاّ لما قسّمها إلى فصول ومناظر، وما حدّد لها زمانا ومكانا، ولا وصف الإطار الّذي يجري فيه كل مشهد من مشاهدها**[1]، وهذا ما أدّى إلى التدقيق في حديثه خاصّة في مسرحية "أهل الكهف"، والمسرحية الذّهنية أساسا عرض لفكرة مجرّدة في لغة حوارية، ومن ثمّ فإنّ إخراج مثل هذه المسرحيات على خشبة المسرح يبدو أمراً صعباً إن لم يكن مستحيلا، ذلك أنّ الذّهن هو مجال هذه المسرحيات، والقارئ مضطر إلى أن يقيم لنفسه مسرحا خاصا يتخيله أثناء قراءة النص المكتوب أو المطبوع، وهذا ما أشار إليه إبراهيم عبد الرحمان حيث قال:" **على الرغم من أن الأستاذ توفيق الحكيم قد شغف باستخدام لغة الحوار في كثير من المسرحيات والقصص الّتي لم يكتبها للتمثيل، فإنّه لم يشرح نظرية مسرحه الذّهني إلاّ في المقدمة الّتي كتبها لمسرحية بجماليون**"[2]، هي مقدمة لها أهميتها في تحديد ماهية هذا النوع من المسرحيات عند توفيق الحكيم، وتوضح خصائصه الفنيّة **ولقد شغف توفيق الحكيم بأسلوب الحوار منذ زمن بعيد في معالجة بعض القضايا الأدبية، ويمكن أن نجد من بعض أعماله المبكرة أمثال كتابه 'محمد'، الذي صاغه في قالب حواري إبداعي**[3] ومن هنا يتضح لنا أن توفيق الحكيم اعتمد على جانب مهم، أقام عليه جلّ مسرحياته وهو الجانب الحواري، وهذا لا شك أنه قد أعانه كثيرا على التخلّص من كثير من المواقف الحرجة والصعبة، الّتي كانت من الممكن أن تضع في مشواره المسرحي الكثير من العقبات، إذ أنّ استخدام أسلوب الحوار يعني الفراغ واختيار المؤلف لفكرة واحدة من بين الأفكار المتعارضة لديه، وقد تعالج المسرحية الذّهنية قضية عامة أو نظرية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحللها بعيدا عن حركة الواقع، **فينظر إليها نظرة تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل ورد الفعل، فإنّ المسرح الذّهني يحصر اهتمامه في التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد**[4]، لذلك نجد مسرحيات توفيق الحكيم تقوم على افتراضه لفرضية ما، فيعالج نتائج هذه الفرضية، لينتهي في مجموعها إلى أنّ **الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية، الّتي لا يمكن الخروج منها**[5]، بمعنى أنّ الإنسان ابن بيئته وهو أسير زمان

1- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص37.

2- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن ين النظيرة والتطبيق، المرجع السابق، ص286.

3- المرجع نفسه، ص 286.

4- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997،ص92.

5- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص92.

ومكان محدودين لا يستطيع التخلص من شباكهما بسهولة، ففي مسرحية أهل الكهف افترض الحكيم أن الله أمات القوم ثم بعثهم ثم يدرس حياتهم بعد بعثهم وكيف يتصرفون في الحياة الجديدة بعد ثلاثة قرون.

وكذلك في مسرحية 'عودة الشباب' كيف يتصرف؟ وفي 'رحلة إلى الغد' يفترض الحكيم أنّ أناسا انطلقوا بمركبة فضائية إلى الأمام قرابة 300 سنة فكيف يتصرفون في زمان ومكان آخرين؟، وينتهي الحكيم من هذه الفرضيات، إلى استنتاج أنّ الإنسان محاصر ببنية زمكانية، فإذا فقد علاقته بهذه البنية فالأفضل أن يموت.

وأكثر ما يميز الشخصيات في مسرحه الذّهني، **لا تبدو حية نابضة منفعلة بصراع متأثرة به ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف أنّه جعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز**[1]، جسد هذه الشخصيات الأسطورية في مسرحياته 'أهل الكهف' و'بجماليون' و' شهرزاد'، وهذا ما عناه إبراهيم عبد الرحمان حيث يقول: "**إن شخصياتها –أي المسرحية– في أكثر حالاتها شخصيات يغلب عليها الطابع الأسطوري، وهي بذلك بعيدة بعدا كبيرا عن واقع الحياة ملتصقة أشد الالتصاق بعلم الأساطير، ومن ثم فإنّ هذه الشخصيات لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصراع متأثرة أو مؤثرة فيه**"[2]، بمعنى أنّ تلك الشخصيات سلبية لا تتسم بأي جانب إيجابي نحو أحداث الحياة، أي أنّها ذات طابع أسطوري خيالي،يرى محمد مندور أنّ **الكثير من الفروض الذّهنية يفترضها الحكيم نيابة عن القصص الأسطورية والدينية ويأخذ عنها معالجة النتائج الّتي يمكن أن تتولد عن هذا البحث، يرى في النهاية أنّها ستحمل أهل الكهف للعودة إلى كهفهم**[3]، فمن خلال هذا نجد أنّ الطابع الذّهني مشى في طريقه الحكيم ومعظم مسرحياته الّتي ألّفها جاءت مخاطبةً عقل وذهن القارئ.

## 2)مسرح المجتمع:

نجد توفيق الحكيم مهتم بعض القضايا الاجتماعية في مسرحه بصفة عامة، وقد كان موضوعه بصفة خاصة دور المرأة، وقد كانت أولى مسرحياته في هذا المجال مسرحية 'المرأة الجديدة' المصقولة بصبغة كوميدية، حيث قال عنها: " **أوّل ما لفت نظري وأنا أراجعها بعد ثلاثين عاما بالتقريب هو موقفي من حركة سفور المرأة، الّتي نشطت في ذلك الحين... وكان مصدر القلق والخوف، كما سجلته المسرحية راجعا إلى أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين، وأثّر الاختلاط السافر في الحياة الزوجية المستقرة وحياة الأسرة، وقد كان الخوف**

1– محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص37.

2– إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن ين النظيرة والتطبيق، المرجع السابق، ص286.

3– محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص37.

**والقلق من الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج مادامت المرأة خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ أغنية التلاقي عن طريق الزواج"**[1]، يعتبر هذا كملخص لما أصبحت عليه المرأة بعد الحرب، وتطلّعها إلى أن تصبح وتبرز كعنصر فعّال ومهم في المجال الحياتي والسياسي وغيرها، كما نجد أيضا أنّ المرأة شغلت جانبا مهما ولا بأس به في حياة الحكيم بل ولمدة طويلة منها، **ولقد عالج توفيق الحكيم المشكلات الاجتماعية لما يلائم ظروف المسرح المصري أي بطريقة الحوار**[2]، لذلك فقد نظر توفيق الحكيم إلى مشكلات مجتمعه ومحاولة منه إعطاء وصفة شفاء لها عن طريق المسرح من جانب، والاعتماد على آلية الحوار من جانب آخر.

كما أنّه كتب عدة مسرحيات في هذا المجال منها ' الصفقة' و'الأيدي الناعمة' حيث يقول توفيق الحكيم: " **إنّ مسرحية مثل الصفقة أو مثل الأيدي الناعمة أقرب إلى واقعنا الاجتماعي وإلى حالة مسرحنا اليوم، وأدعى إلى النجاح والتأثير وهذا حق، وإنه لمن الضروري لنا أن نظهر مسرحيات عديدة من هذا النوع"**[3]، كما كان للواقع أثره حيث **أثارت الحروب هزّات اجتماعية داخل المجتمع المصري ، وقد كان المجتمع المصري يهتزّ إبّان الحرب العالمية الأولى لأمرين: الخلاص من الاحتلال، والتخلص من الحجاب، فكتب قصّة تمثيلية اسمها الضيف الثقيل ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية، فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوما فمكث شهرا، وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة، وكان المحامي يتخذ كمن سكنه مكتبا لعمله، فما أن يغفل لحظة، أو يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد، فيوهمهم أنّه صاحب الدار، ويقبض منهم ما تيسر له قبضه من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال**[4]، أمّا عن مسرحية الضيف الثقيل فقد جعلها كمرآة تعكس الأخلاق الّتي عرفها المجتمع المصري أثناء الحرب العالمية الأولى، وقد جعل الضيف كرمز وتلميحا منه للاحتلال والاستغلال. كما نجد عدّة أعمال مسرحية تناولت قضية المرأة منها مسرحية 'النائبة المحترمة' ومسرحية ' الخروج من الجنة' ومسرحية 'جنسنا اللطيف' الّتي كتبها عام 1935 تتلخص فكرتها في أنّ: " **مجدية الطيّارة، وكريمة المحامية، وسامية الصحفية يجتمعن على مصطفى زوج مجدية، لكي يحملنه قسرا على الطيران مع زوجته في رحلة إلى العراق**[5]، نلتمس في هذه

---

1- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص37.

2- محمد الصاوي الجويني، في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص145.

3- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب بالجاميزت ،ص11.

4- توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، مكتب لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1996، ص219.

5- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص25-26.

المسرحية، تصوير وتشخيص المستوى الّذي وصلت إليه المرأة من نهضة وتقدم، حيث جاء فيها سيطرة المرأة على الرجل بجعله يطير مع زوجته إلى مكان في العراق.

وقد اعترف الحكيم بوجود مشكلة في مجال مجتمعه، حيث يقول:" **صحيح أنّه كانت لدينا مشكلة اجتماعية هامة عقب الحرب العالمية الأولى أثارت الجدل: هي مشكلة السفور وحجاب المرأة في بلادنا، إلاّ أنّه لم يكن من الممكن تناولها مسرحيا إلى علم النحو الذي يلائم حالة مسرحنا في تلك الأيام** "[1]، وهنا قصد مسرحيته 'المرأة الجديدة' الّتي تطرقنا إلى ذكرها سابقا والّتي كانت تتبلور في نقطة مهمة وهي مشكلة السفور والحجاب لدى المرأة المصرية، لذاك اعتبرتها من المشكلات الاجتماعية الّتي سادت بلاده إبّان الحرب.

### 3)مسرح اللامعقول:

انطلق هذا النوع من المسرح في مصر، ويعتبر توفيق الحكيم أوّل الرّواد العبثيين في الوطن العربيّ **وقد ساهمت المرحلة الثانية إلى فرنسا للحكيم عام 1959 باستنبات مسرح اللامعقول في المسرح العربي، فقد صادف سفره بزوغ مسرح اللامعقول وسطوع أبرز أعلامه**[2]، وهذا يدل على تأثّر توفيق الحكيم بالمسرح الغربي أي الفرنسيين، باعتبار أنّ فرنسا هي أم اللاّمعقول وأنّ العبث ظهر مع أبنائها : يوجين يونسكو، صامويل بكيت... وقد عبّر علي الراعي عن تأثّره بالتّيار الغربي يقول:"... **كان له شأن كبير في دعم الحركة المسرحية في مصر وفي استمرارها، وفي اكتسابها احتراما كانت تسعى إليه، وهو توفيق الحكيم الّذي أخرج أولى مسرحياته عام 1919 كانت باسم الضيف الثقيل يحل على أسرة ما، ورفض أن يحل عنها، وهي كناية عن هجاء درامي للاحتلال البريطاني الّذي كان يكتم أنفاس البلاد آنذاك، أما أوّل مسرحية تصلنا من فن الحكيم هي المرأة الجديدة، الّتي خرجت إلى الناس عام 1923 غير أنّ أصولها الفرنسية لا تخفى عن العين المدققة رغم التمصير الجيد الّذي قام به الحكيم**"[3] فمن هذا يتضح أنّ الحكيم متأثّر شديد التأثّر بالمسرح الغربي، حيث اقتبس هذا الفن المسرحي الأوروبي وادخله في إنتاجه المسرحي.

قام الحكيم بالفصل بين مصطلحين هما العبث واللامعقول، فيقول بأنّ:" **فن العبث يبتدئ فعلا وينبع أصلا من المضمون، من فكرة أنّ العالم عبث ينتهي إلى الشّكل العبثي الملائم لهذا المضمون، أما في حالّتي فإنّ اللاّمعقول عندي وضع العالم المعقول في إطار اللاّمعقول وهو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللاّمعقول ليعيشا معا في أسرة واحدة متحابين، يؤثّر أحدهما**

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المرجع السابق.، ص11.

2- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق المرجع السابق، ص12.

3- على الراعي، المسرح في الوطن العربي، دار المعرفة، 1979،ص 65.

**في الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى**"[1]، ويقول أيضا:"**إنّ ما يصدر عنّي إنّما يصدر تحت سيطرة عقلي، غير أنّي أعتقد أنّ عقلي البشري له من سعة الأفق ما يسمح لنا أحيانا أن نخرج عليه لنتأمله وندرسه عن بعد، إنّني قصدت عمداً استخدام كلمة اللاّمعقول لأنّها هي الّتي تعبّر عن موقفي واتجاهي وهي شيء آخر غير مسرح العبث، ومسرح العبث يتعلق بالشّكل والمضمون معاً، في حين أنّ مسرح اللاّمعقول عندي هو ما يتعلق الشّكل فقط** "[2]، فمن هذه الاعترافات الّتي قام بكتابتها توفيق الحكيم، يتضح لنا أنّ مسرح اللاّمعقول يختلف عن مسرح العبث، لذلك قام بالتّفرقة بينهما شكلاً ومضموناً، فاللاّمعقول يحتوي على الشّكل أمّا العبث فيحتوي على الشّكل المضمون معاً، لذلك صبّ بعضا من أعماله في قالب اللاّمعقول الّذي يهتم بالشّكل، وهو بهذا يتعارض مع الرواد العبثيين الغربيينّ أمثال يوجين يونسكو، وبكيت... فيقترح الحكيم أنّ مسرح اللاّمعقول هو مسرح عبثي الشّكل لا عبثي المضمون، وبأنّ فن العبث يبتدئ فعلاً وينبع أصلاً من المضمون ومن فكرة أن العالم عبث، ينتهي إلى الشّكل العبثي الملائم لهذا المضمون، ولهذا تظهر معارضة الحكيم للفلسفة الغربيّة ولمذاهبها المختلفة، خاصة نقطة مهمة والّتي يتحدث عنها فيقول:" **تتفق في صفة واحدة يطلقون عليها الفلسفة المادية، وليس معنى ذلك عندي أنّها فلسفة خاصة بالمادة وحدها ولكن معناها أوسع، ولذلك يمكن أن أسميها الفلسفة الدنيوية لأنّها تقوم على الدّنيا وحدها، لأنّ منبعها ليس كتاباً سماوياً، وهو غير ما جاء به الإسلام الّذي يذكرنا أنّ لنا وجودين: وجود الدّنيا، ووجود الآخرة، أي كما ذكرت الأرض ذكرت السماء، وعلى الإنسان أن يعمل لدنياه أي في أرضه كأنّه يعيش أبداً، ولآخرته أي السماء كأنّه يموت غداً. وهكذا إذن كانت لنا فلسفة ويجب أن نتحرك في عالمين وليس عالم واحد**"[3]، فهو بهذا يخلق فلسفة جديدة أسماها الفلسفة الدنيوية، وهي ترتكز على رؤية إسلامية قوامها أنّ الإنسان يعيش في عالمين: دنيوي وأخروي، مادي وروحي، رغم تعارضه مع الغرب، وأكد أيضا على نقطة اتفق عليها مع كتاب العبث الأوروبيين، من حيث **تساؤل الإنسان وصمت الكون ، من أنا؟ ما مصيري؟ ما أنت؟ ما الحياة والموت؟... لكن الإنسان الّذي يسأل لا يلقى من الكون جوابا، وهنا استنتج كتّاب العبث معنى الكون وعبثيته**[4]، بهذا أظهر الحكيم رأيه من الفلسفة الغربية والأسس الّتي قامت عليها، فقد

1- أبو الحسن سلام، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص75.

2- المرجع نفسه، ص75.

3- محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001 ص143.

4- المرجع نفسه، ص143.

اتفق معها في بعض النقاط المتعلقة بالإنسان ومصيره وسبب حدوث بعض الظواهر كالحياة والموت، وهذا كلّه قصد تحرير مسرحه من القيود الفلسفية العربية وجعل فنّه يختلف عن فنهم.

أنتج توفيق الحكيم عدّة مسرحيات من هذا النوع، أي نسجها على خيوط العبث كمسرحية: 'مصير صرصار'، ومسرحية 'يا طالع الشجرة' والّتي أنشأها على قاعدة أنّ **الحركة اللامعقولية تعتمد على نقطة هامة أنّه ليس هناك حقيقة في هذا الوجود كي يكون هناك هدف، كما أنّ مسرح العبث أو اللاّمعقول واللاّمنطقي في كلّ تعبير فنّي، وهذا ما نراه واضحاً في أكثر مسرحياتي، مثل "الطعام لكل فم" و"يا طالع الشجرة"، و"أهل الكهف"، و"شهرزاد"، وغيرها وهو فن أصيل لدينا واستخدمه القدماء عندنا حتى الفراعنة حينما رسموا الإنسان وله رأس ذئب بأشكال غريبة**[1]، بهذا يكون الحكيم قد استعان ببعض المميزات والخصائص الّتي يتميز بها مسرح العبث الغربي، وأشار إلى وجودها في التراث العربي فقد استعمله الفراعنة دون دراية منهم، كرسم الإنسان برأس ذئب.

إلى جانب توفيق الحكيم هناك من كتب في هذا المجال كما ذكرنا سابقا، فنجد: يوسف إدريس في مسرحية 'الفرافير' الّتي كتبها عام 1964، ومسرحية 'مسافر الليل' لكاتبها صلاح عبد الصبور، وهي مسرحية شعرية ذات فصل واحد وهي مصنفة ضمن المسرح الذّهني.

**III. الاتجاهات الفنية في مسرحه:**

يتميز مسرح توفيق الحكيم بعدة خصائص ومميزات نلخصها فيما يلي:

♣توظيف الرّمز في مسرحياته من بينها مسرحية "الضيف الثقيل" ومسرحية "شهرزاد"، فقد وظّف الشخصيات في هذه الأخيرة توظيفاً رمزياً فبالنسبة للملك شهريار" **رمز يجمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى، وهذا الرّمز لا يتحقق دفعة واحدة وإنّما تكتمل خواصه من خلال سلسلة من الإيماءات، واستخدام الكتاب لبعض العناصر المرئية كاستخدامه لحوض المرمر في حجرة الملكة**"[2]، فالرّائي لا يرى سوى صورته منعكسة على صفحة الماء الصّافي ، فقد خاطب شهريار شهرزاد قائلا:

**شهريار: (في صمت غريب) أرى شعرة بيضاء كأنّها خيط الفجر في الليل هذا.**

1- لوسي يعقوب، عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1996، ص43.

2- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة لبنان بيروت،ط1، 1986،ص214-215.

**شهرزاد:( تخلص من يده وتنظر إلى خيالها في الحوض) أي هي تنتزع الشعرة البيضاء**[1] أخرج بهذا شهرزاد من كونها شخصية واقعية عادية إلى شخصية رمزية مجازية، فقد اعتبرها شهريار شعرة بيضاء، فهو لا يراها امرأة وإنّما استعملها كرمز للطبيعة وجاء فيها أيضا

**شهريار: ما قيمة عمري الباقي؟ لقد استمتعت بكلّ شيء وزهدت في كلّ شيء...**

**شهرزاد: هل تحسب هذا هو السبيل إلى ما تطلب؟... أترى شيئا في ماء هذا الحوض؟ أليست عيناي في صفاء هذا الماء؟ أتقرأ فيهما سرا من الأسرار؟**

**شهريار: تبا للصفاء وكلّ شيء صاف!... لشدّ ما يخيفني هذا الماء الصافي؟ ويل لمن يغرف في ماء صاف.**

**شهر زاد: ويل لك يا شهريار.**

**شهر يار: الصفاء، الصفاء قناعها!**

**شهر زاد: قناع من؟**

**شهريار: قناعها.هي...هي...هي.**

**شهرزاد: إني أخشى عليك يا شهريار!**

**شهريار: قناعها منسوج من هذا الصفاء، السماء الصافية، الماء الصافي... إن الكثيفة لأشف من الصفاء.**[2] فمن هذا المقطع من المسرحية يصوّر لنا توفيق الحكيم حال ذلك المسافر المتشوّق للمعرفة خفايا الطبيعة من خلال الغوص في أعماقهاّ وما وراء وجهها الباسم الخادع.

فغاية توفيق الحكيم من استخدام المذهب الرّمزي، هو التّلميح إلى الحقيقة بطريقة غير مباشرة حتى الشخصية عنده اعتبرها رمز، فهي لا تتخذ شكلا واحدا وإنّما تكون في تغير مستمر، وهذا ما عبّرت عنه تسعديت آيت حمودي:" **فإسمين ترمز في المسرحية إلى جانب من شخصية بجماليون، ومن ناحية أخرى تقف إلى جانب الفن والفنّان، لكنّها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة الّتي تقف في مقابل الفن**[3]، لخّصت تسعديت بعض أشكال الرّمزية الّتي تتخذها شخصية فإسمين في مسرحية بجماليون، فمرّة تقف إلى جانبه، ومرّة إلى جانب الفن والفنان، ومرّة تتمثل الحياة الّتي تقف مقابل الفن.

♣ امتلاك القدرة على الحوار، الّذي يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته في يسر،" **وأن يكون ذلك الحوار قادرا على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث، وهو من المؤمنين بأنّ الكاتب**

1- المرجع نفسه، ص213.

2- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص213.

3- المرجع نفسه، ص184.

**المسرحي إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث، فخير له ألاّ يكتب مسرحية"[1]**، معنى هذا أن يكون كاتب المسرحية قادرا على إقناع السامع المشاهدة سواء بالكلام أو بالتمثيل ،و المسرحي الّذي لا يمكنه أن يقوم بذلك فهو ليس مسرحي وخير له ترك هذا المجال، "**ويتسم حوار الحكيم في مسرحياته الذهنية بالشفافية، ويكاد يخلو من الإيماءات الحسية والإشارات الجسدية"[2]**، فآلية الحوار من أهمية المميزات الّتي يتميز بها مسرح الحكيم لذلك نجد مسرحياته تكاد تخلو من الإشارات والإيحاءات الجسدية، فنجد مثلا في مسرحية بجماليون:"**مونولوج داخلي تكشف به الشخوص عن نفسها... والمونولوج موزع في أدوار...تأخذ طابع المناظرة أو السؤال أو الجواب أو يستعين بالمفارقات والكنايات لإحداث الأثر، وهو حوار مواقف فكرية أو حوار بين أقطاب متضادة، وعلى الأغلب حوار ثنائي أو ديالوج بين شخصين ونادرا ما يتخطى هذا الإطار"[3]**، فمن هذا نفهم أنّ حوار الحكيم يختلف مع الحوار اليومي العاميّ، ففي مسرحية بجماليون أتى الحوار متعددا، تكشف به الشخصيات عن نفسها، وقد ينحصر الحوار بين شخصين في المسرحية.

وقد قال محمد زكي لعشماوي عن الحوار:" **بأنّه ذلك الّذي يأخذ من العامية حرارتها وتوترها، ومن الفصحى وقارها وسلامتها"[4]**، بمعنى أنّها عاميّة في ظاهرها حاملة لذلك السهم المصيب للمعنى، أما في باطنه فهو من اللّغة العربية الفصحى وقارها وسلامتها ومكانتها. ويرد نجاح مسرحيات توفيق الحكيم إلى التوظيف الجيد للحوار، حيث يقول:" **لقد كانت وسيلتي في إخراج الفكرة هي الحوار، ذلك القالب الّذي أحبه من قوالب الأدب، ومع ذلك أليست القصّة التمثيلية شكلا من أشكال الأدب"[5]**، اعتمد الحكيم على اللّغة الّتي تخاطب الفكر والعقل، وهي لغة الحوار باعتباره وسيلة سهلة لإيصال المعنى المراد تبليغه، حيث يقول:" **لما لا تقول أنّ الحوار هو أسلوبي الّذي أحترق بحثا عنه، لو أمكن إدخال الحوار قالبا أدبيا وبابا مرعيا في الأدب العربي"[6]**، بيّن الحكيم أنّ الأسلوب المفضل لديه والّذي استعمله أو بالأحرى يجب استعماله هو أسلوب المحاورة، وقد أتقن ونبغ في هذا الجانب، بحيث جعل حوار المسرحيات لغة عامية وذو عبارات قصيرة منسوجة الأفكار والمعاني، وقد كان شديد الحرص على إقناع المشاهد بتقديمه على طبق البساطة في التعبير.

---

1- محمد زكي العشماوي، أعلام في الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص255.

2- ناجي نجيب، توفيق الحكيم والأسطورة والحضارة، دار الهلال، ص54.

3- المرجع نفسه، ص54.

4- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص255.

5- ناجي نجيب، توفيق الحكيم والأسطورة والحضارة، المرجع السابق، ص53.

6- المرجع نفسه، ص53.

♣ الاستعانة بالتّاريخ والأسطورة، فهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية وبالحديث والحدث، لأنّ المشاهد يرى في **الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها، وفي هذه الحالة لم يطلب المشاهد الواقعية بقدر ما يرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة، ولكن هذا لا ينم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد الكاتب حبك العقدة وتلاحم الأشخاص وتفاعلها ووضوح سماتها**[1]، هذا شرح مفصّل كيف تكون الشخصيات التاريخية الأسطورية الّتي يستعملها الكاتب، فلكي يستوعبها المشاهد ويرتقي بذهنه وخياله إلى سماء التاريخ والأسطورة، لابد أن يكون صاحب المسرحية متمكنا من حبك عقدتها وتفاعل شخوصها وبيان مفادها وأدوارها، وهذه الظاهرة نراها واضحة في مسرحيات 'أهل الكهف' و'شهرزاد' و'الملك أوديب' و'بجماليون'، يقول توفيق الحكيم في هذا الصدد:" **إنني أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنّه بشر له ضعفه وأجزاؤه وأخطاؤه، ولكنّه بشر يوحى إليه من أعلى، هذا وجه الاختلاف بيني وبين' أندريه جيد' ومن سبقوه ممن ألهموا الإنسان وجعلوه في عالم واحد**"[2]، فالأسطورة والتاريخ **تساعد على الاقتناع بالشخصيات والحدث لأنّ المشاهد يرى في الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلم بها**[3]، لقد اتّخذ الحكيم جانب الأسطورة كنقطة هامة لإبراز عظمة الإنسان في كونه بشر له عدة صفات يتميز بها، منها الضعف والأخطاء والعجز، وكذلك جعل التاريخ والأسطورة كمكان مرتفع يرتقي إليهما المشاهد بخياله وذهنه، فمثلا في مسرحية بجماليون استوحاها الحكيم من الأساطير اليونانية القديمة الّتي تروى عن نحّاة عبقري اسمه 'بجماليون'، صنع يوما تمثالا رائع الجمال لفتاة اسمها 'جالاتيا'، وقد أحب تمثاله حبا شديدا وصل إلى العشق، فنسج توفيق الحكيم مسرحيته على هذا المنوال، وأضاف إليها بعض الشخصيات الأسطورية وجاءت ملخّصة على لسان محمد مندور، حيث يقول عنها:" **بجماليون طلب إلى كبير الآلهة أيوس، أن ينفث الحياة في تمثال جالاتيا الحجري لتحول إلى فتاة من لحم ودم، وتزوج منها بجماليون عن حب وهيام، ولكنه لم يلبث أن فجع في حبه عندما رأى جالاتيا تعجب بشابٍ مدلٍ بجماله الهيكلي الخاوي وهو 'ترسيس'، وتهرب معه تاركة زوجها الّذي لا يزال مشغولا بفنه، وتثور ثائرة بجماليون فيعود إلى الآلهة ضارعا أن يرد جالاتيا تمثالا حجريا كما كانت، بل يبلغ به الغضب أن يحطم التمثال بعد أن استجاب الإله لرغبته**"[4]، هذا إلى جانب نرسيس والنرجس وهما شخصيتان يونانيتان حيث يقال:" **أنّه كان فتى جميل الخلقة مدلى بنفسه معجبا بجماله، فكان يطيل النظر في الغدران ليرى**

1- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص255.

2- سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، المرجع السابق، ص123.

3- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص255.

4- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص27-28.

**جماله منعكسا فيها، حتى مسخته الآلهة زهرة هي زهرة النرجس**"[1] إضافة إلى ذلك توجد شخصيات أخرى مثل 'بولو' و'فينوس' و'إيسمين'.

كما كتب مسرحية إيزيس والّتي اقتبسها من الأساطير الفرعونية، وهي تصوّر الصراع على الحكم وكذا **تناقض الرؤيا بين الخير والشر والسلطة والتّسلط، المهارة والمكر، العدالة والظلم العلم والسياسة**[2]، فمن هنا يظهر لنا أنّها تتناول الجوانب الّتي يعاني منها الإنسان، والّتي تتعبه كالظّلم والتّسلط، فمغزاها هو صراع بين أخوين 'أوزيريس'والحكيم 'طيفون'، وتنتهي المسرحية بانتصار طيفون باعتباره رجل سياسة، حيث يضع أخاه في صندوق وليقي به في اليم وأخاه الذي يمثل العلم، وبالتالي حاول تصوير انهزام وزوال العلم أمام السياسة، غير أنّ 'إيزيس' لم تستسلم في البحث عن زوجها 'أوزيريس' وغير مستسلمة أيضا للظّلم فاعتمدت على عدة وسائل كالسّحر، فبدأت بالحوار مع شخصية أخرى اسمها 'توت'، الّذي يمثل مسجل قضايا الناس:

" **توت: تلجئين إلى السّحر.**

**إيزيس: ألجأ إلى كلّ وسيلة تدلني على مكان زوجي.**

**توت: تفعلين مثل أولئك الفلاّحات الساذجات؟**

**أيزيس: وأي فارق بيني وبينهن ؟ ألست منهن؟ إنّي امرأة مثل الأخريات، فعندما نفقد شيئا عزيزا نلتمس المعجزة...** "[3]، فعن طرق الحدس تدرك إيزيس أنّ زوجها حيٌ تائه في بحر الحياة فتنطلق إليه قافلة به وهذا ما جعلها تختلف عن شخصية 'بينلوب' اليونانية، حيث "**اكتفت بالجلوس في دارها تنتظر عودة زوجها وتنسج ثوبها المشهور**"[4]، فقرّرت 'بينلوب' الاستسلام للقضاء والقدر وهذا عكس 'إيزيس'، فنجدها تشاركها في المبدأ والهدف المتمثل في فقدان زوجها.

♣ التأثر بالمسرح الإغريقي وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية القوية والأصيلة،" **وما يتّسم من مراوغة فذّة في التصوير والتعبير، وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها وتركيز بالغ الدّقة والتأثير، ثم تحقق الصراع بين قوتين لا تمتلك الواحدة منهما إلى أن تنهزم أمام الأخرى**"[5]، وكذلك:"**إيجاد حلقة نسب مفقودة نرجع إليها لنحكم رباط الأدب العربي بالأدب التّمثيلي**"[6]، أراد الحكيم بهذا أن يحدث نوعا من المزاوجة بين الأدب العربي والأدب الإغريقي فقد اعتمد على الفن الإغريقي القديم باعتباره المنبع الأوّل للفن الدرامي، وقد أراد العودة إليه من أجل الارتقاء والسمو

1- المرجع نفسه،ص57.

2- سوزان عكاري، توفيق الحكيم الأسطورة الشعبية في مسرحه، المرجع السابق، ص121.

3- المرجع نفسه،ص121.

4- المرجع نفسه،ص122.

5- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص255.

6- ناجي نجيب، توفيق الحكيم والأسطورة والحضارة، المرجع السابق، ص.54

بالأدب العربي بتطويره وازدهار أشكاله وأجناسه الأدبية، أي حياكة الأدب العربي على الثوب الإغريقي القديم، يقول الحكيم : " **مالتّرجمة إلاّ اله يجب أن يحملنا إلى غاية أبعد من هذه الغاية ،هي الاغتراف من المنبع ثم اساغته وهضمه وتمثيله، لنخرج للناس مرّة أخرى، مسبوغا بلون أفكارنا، مطبوعا بطبائع عقائدنا، هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو، تلك هي وسيلة الصّلح بل عملية التّزاوج بين روحين و أدبين** "[1] ويقصد بالأدبين العربي و الإغريقي، والأداة الّتي تمكننا من الجمع بينهما هي التّرجمة .

♣ استعانته بالأدب الشعبي المصري من خلال استعماله لبعض الألفاظ العامية، الّتي كانت تُقال في المجتمع المصري عند عامة الناس ،وأهم جانب تناوله أو بالأحرى سلط عليه الضوء هو المرأة، فقد قال عنها " **لقد أدركت فيما بعد ومما لاشك فيه قطعا، أنّ الجيل الحاضر يدرك تمام الإدراك أنّ بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام الّتي أثبتت أنّ سفور المرأة لم تأثّر في فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج** "[2]، فبهذا نلاحظ أنّ توفيق الحكيم قد وقف موقفا معارضا من المرأة من جهة، ومن جهة أخرى إظهار العاطفة والتآزر معها، فقد كان يكره أن يراها منافسة للرجال ولكنه سرعان ما غير من موقفه اتجاهها، فأصبح سندا لها في مختلف الأحوال والمواقف.

♣ على الرغم من اهتمام الحكيم وتأثره بالمسرح الإغريقي، اهتم كذلك بالصراع التراجيدي بمعنى **الحكيم يرى أنّ الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفضع، حين يصارع قوى مرتبطة بوجوده المادي والمعنوي، مثل أن يكون الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان، أو الغرائز والطبائع حين ترتطم إرادته أحيانا بكلّ هذه العوامل أو بعضها، وهو يحاور المروق منها، وقد ينهزم وقد لا ينهزم**[3]، لقد أدخل الحكيم التراجيديا أو المأساة في مختلف مسرحياته لأنّه نظر إليها على أنّها تشكل جانبا مهما من الجوانب الإنسانية، منها صراع الغرائز وسيطرة الزمان والمكان عليه، ومحاولة التّخلص من هذه القيود. وقد أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقية مع تحويله الصراع من صراع بين الإنسان وقِوى أخرى أكبر منه، وأهم هذه القوى هي قوى الزمن أو الفناء، حيث يرى الحكيم:" **أنّ الإنسان عقلٌ متحرّك، يحارب قوانين الطبيعة بقانون في طبيعة الإنسان، بجعل ذلك المقام بلا هوادة** "[4]، من هذه النظرة ومن هذا الرأي الّذي استنتجه الحكيم، أدى باتجاهه المسرحي إلى الاقتراب من نواحي التراجيديا الإغريقية، ويقول أيضا: " **الّذي قصدته من وضع أهل الكهف هو إدخال عنصر التراجيديا... بمعناها الإغريقي القديم الّذي احتفظت به، وهو الصّراع بين**

1- توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، المصدر السابق، ص219.

2- محمد حسين الدالي، عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، ص34.

3- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، المرجع السابق، ص256.

4- المرجع نفسه، ص256.

**الإنسان وقوة خفية هي فوق الإنسان... وقد تمكّنت من إحداث التزاوج بين العقليتين الأدبيتين ،أساطيرنا الإسلامية وبين التراجيديا الإغريقية"**[1] وهذا اعتراف آخر من قبله، على أنّه استعان بالتراجيديا الإغريقية وهذا قصد تصوير ذلك الجانب الصراعي الّذي يعيشه الإنسان ،سواء مع الوقت أو مع الطبائع أو غيرها من القوى المرتبطة بوجوده المادي والمعنوي.

♣ جمع الحكيم بين لغتين في كتاباته المسرحية، فيقول:" **يجمع المسرح المنوّع بين الفصحى والعامية، أما مسرح المجتمع فقد حرص أن يكون الحوار كله بالفصحى أو بالعامية الفصحى"**[2]، وهذا اعتراف صريح من الحكيم على أنّه زاوج بين لغتين في مسرحه، وذلك باستعمال اللّغة العامية من جهة، واللّغة الفصحى من جهة أخرى، وهناك بعض الأعمال المسرحية له الّتي جمع فيها بينهما.

1- لوسي يعقوب، عصفور من الشرق توفيق الحكيم ، المرجع السابق، ص36.

2- لوسي يعقوب، عصفور من الشرق توفيق الحكيم ، المرجع السابق، ص46.

# الفصل الثالث

## توظيف المثل والحكاية الشعبية لمسرح العبث عند توفيق الحكيم مسرحية "يا طالع الشجرة" أنموذجا

مضمون المسرحية .

مظاهر العبث في المسرحية .

توظيف المثل والحكاية الشعبية في المسرحية.

**1) مضمون المسرحية:**

**يا طالع الشجرة**

**هات لي معك بقرة**

**وتحلب وتسقيني**

**بالملعقة الصيني**

**الخ.....الخ.** [1]

هكذا بدأ توفيق الحكيم مسرحية يا طالع الشجرة بدأها بهذه الأغنية المستوحاة من الأدب الشعبي المصري، وهي أغنية تردد عند الصبية أثناء عودة القطار. وقد تلى الحكيم هذه الأغنية بمقدمة عريضة، تطرق فيها إلى عدة مواضيع كالفن الحديثة وأوليات المسرح وعن نفسه بصفة عامة، وعن بعض من مسرحياته بصفة خاصة، فقد قال:" **لقد اتجه هذا الفن الحديث إلى أعمق منطقة هذا الشيء الخفي، وكانت وسيلة التجرد أولاً من المعنى والمنطق، فأصبح التصوير مجرد بقع لونيه والنحت بقع كتلية، والموسيقى بقع صوتية والشعر بقع لفظية، وكلمة البقع هنا تعبير خاص عن انطباعي الشخصي... ولقد أغراني هذا الفن الجديد، فكتبت بضع قصائد الشعرية نثرية من هذا النوع... أهملتها فيما بعد بالطبع لأن اتجاهي الأصلي كان إلى المسرح...**"[2] هذا دليل واضح جاد على لسان توفيق الحكيم على أنه قد تأثر بعالم عجيب جديد هو الفن الحديث وبأن **مفتاح الفن الحديث في أغنية مجردة عن المنطق ونتاجه الفني منطقة السمع والعين دون أن يمر بالعقل.**[3]

بمعنى أن قاعدته << أي الفن الحديث >> هي التجرد من المعنى والمنطق لذا فقد كتب شعرا ونثرا على هذا النحو، وبمعنى آخر صبَّ إبداعه النثري والشعري في قالب الفن الحديث، ولكنه لم تدم رحلته في هذا الاتجاه، لأن وجهته الأصلية كانت صوب المسرح، الذي كان في عشرينيات هذا القرن أي منذ أربعين عاما مسرحيون في باريس من بينهم المجدد الايطالي " بيرا ندللو " الذي قال عنه الحكيم:" **كنت أنا من أوائل مشاهديه في باريس، وأذكر جيدا كيف استقبل يومئذ بذلك الاستغراب والاستنكار والنقاش والجدل، من خاصة المثقفين في المسرح طليعي صغير.** "[4] أي أن مسرحياته في ذلك الوقت لقيت استغرابا واستنكارا من قبل جماعة من المثقفين، أما عن " إبسن" و" برنارد شو" فقد كانا وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح الطليعة، لا يَؤُمُهَا إلا الخاصة و" شوكولوف " لم يكن أحد قد فكر في مسرحه بعد أن عملوا على محاولات إخراجه في باريس، هذا

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 8.

2- المصدر نفسه، ص 9.

3- مصطفى صادق الجو يني، في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص 145.

4- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 9.

ما كان يسمى المسرح الحديث في ذلك الوقت. لقد مال الحكيم لهذا الاتجاه أي مسرح يقوم على المنطق والمعنى والعقل والتفكير الذهني إلى أبعد الحدود. ولكن في المقابل مجتمعه المصري لم يكن على دراية بمثل هذه المسارح فكتب " شهرزاد "و" سليمان الحكيم "، مسرحيتان تقومان على التفكير الذهني ولكنهما مصبوغتان بصبغة مصرية.

ثم تناول بعد هذا مشكلة اجتماعية اعتبرها الهامة في بلده عقب الحرب العالمية الأولى أثارت الجدل هي مشكلة السُفُوْر أو الحجاب للمرأة المصرية التي تناولها في مسرحية " المرأة الجديدة " **لقد عالج توفيق الحكيم المشكلات الاجتماعية ( مسرحية المرأة الجديدة ) بما يلائم الظروف المسرح المصري أي بطريقة الحوار**[1]، كما كتب أيضا " الصفقة "و" الأيدي الناعمة " مع ما يناسب التفكير المصري أو الشرقي حيث قال:" **إن مسرحية مثل الصفقة أو مثل الأيدي الناعمة أقرب إلى واقعنا الاجتماعي وإلى حالة مسرحنا اليوم.**"[2]. أما عن أصحاب التفكير الواقعي أمثال " إيسن "و" برنارد شو " ومطورهما في الوقت الحاضر " جون بول سارتر ". فعند معالجتهما واقع اجتماعي أو سياسي لا يتناولونه كمجرد تصوير أو تعبير خارجي بل ينزلون إلى أعماقه الفكرية والذهنية، ومن هذه النقطة كتب توفيق مسرحيته " السلطان الحائر" فكان لها الصدى في المجتمع المصري.

**لتوفيق الحكيم مسرحيات تعالج الفكر المجازي أو الأسطوري كمسرحية شهرزاد وأهل الكهف**.[3] فقد بناهما على نحو أشق حيث جاءت **صعوبة تمثيل مسرحيات مثل أهل الكهف وشهرزاد لأن التفكير هنا ليس الفكر الواقعي بل هو الفكر المجازي**[4]. ويقصد بالتفكير المجازي الفكر الأسطوري وهنا تظهر صعوبة تمثيل مثل هذه المسرحيات، لأنه لا تستعين بشخصيات أسطورية غير حقيقية لا تصادف في الحياة الواقعية .

وبعد الحرب العالمية الثانية، وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن ظهرت بوادر مدرسة مسرحية جديدة، **ظهرت متفرقة أول الأمر برخت في ناحية، و أونسيكو وبكيت وفوتييه وآدامواف من ناحية أخرى. ولكن سرعان ما بدأ على هذه الحركة علامات التمسك والأسرار وإذا هي تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين، إلى الحد الذي لم يصبح في المكان تجاهلها.**[5] فلقد كانت تتسم هذه الحركة بالتعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول

1- مصطفى صادق الجويني، في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص 145.

2- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 11.

3- مصطفى صادق الجويني، في الأدب العالمي، المرجع السابق، 145.

4- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص12.

5- المصدر نفسه، ص 14.

واللامنطقي في كل تعبير وإبداع وأمور تجريدية، بغرض الوصول إلى مؤثرات وإيقاعات جديدة. لكن رغم ذلك فقد ذهب الحكيم إلى أن **كل ذلك قد عرفه فننا القديم الشعبي على أرض بلادنا منذ القدم... فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصري وجدنا العجب، فهو قد زاول السريالية وما فوق الواقعية، قبل أن يخطر هذا المذهب للأوروبيين على بال.**[1] وخير مثال على ذلك صفحات كتاب ألف ليلة وليلة، ولوحات الورق التي تمثل مبارزات أبي زيد الهلالي وسلامة والزناتي خليفة وغيرها من أبطال الأساطير الشعبية المصرية، فالفنّان الشّعبي في مصر مصوراً كان أم أديبا فقد أدرك بسليقيته هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفني، قبل أن يدركها الفنان الغربي ويضع لها المذاهب وقد أقرّ الحكيم أن مسرحية " شهرزاد " بناها على عنصر الإلهام الذي اعتبره منبع شعبي في إطار الأسطورة الشعبية، وهذا على عكس ما نجده في مسرحيته " يا طالع الشجرة " التي نجد فيها عنصر الإلهام الشعبي لكن في إطار موضوعي يلائم عصر آنذاك.

ولكنه لم يشأ أن يكتب هذه المسرحية بلغة شعبية أي بالعامية وذلك لسببين، حيث يقول:" **الأول أني أردت أن يكون مفهوما وأن الاستلهام ليس هنا على أساس لفظي أو للغوي... بل على أساس آخر ... والسبب الثاني أن المسرحية قد خرجت قصدا عن الواقعية... وأصبح من الملائم لحوادثها الغير واقعية لغة غير واقعية أيضا.** "[2] ومعنى ذلك أنه عند النظر إلى الأدب الشعبي نتوجه مباشرة نحو اللغة وإلى اللفظ، ويقصد بالأساس الآخر تأمل الأسلوب الداخلي للتعبير الفني ذاته، لمذا هو واقعي أو غير واقعي ؟، وما سر اللامعقولة واللامنطقية فيه ؟ وما هدف الفنان الشعبي من هذا اللون من ألوان التعبير؟، أما عن السبب الثاني فقد اضطر إلى استعمال لغة غير واقعية أي غير عامية لحوادثها الغير واقعية، قصد إبعاد التعبير والتصوير عن الواقع قدر الإمكان سواءا في الشخصية أو اللغة.

ويشير الحكيم إلى أن مسرحية " يا طالع الشجرة " وإن كانت في اتجاهها تساير اللامعقول، إلا أنه يخضعها لنوع معين فيه بل ربما أدخل عليه تكيفا خاصا مما جعله يدعوها بـ << اللاواقعية الشعبية الفكرية >>، فهي تناقض الواقعية الفكرية عند إبسن وشو، والتي انقلبت في مسرحه الذهني إلى المجازية الفكرية بحكم طبيعته الخاصة والمجتمع الذي يعيش فيه.

ومما يثير الانتباه أن هذا العمل المسرحي لا يفترق عن أعمال الحكيم الأولى، ولعل الخاصيتين اللتين تميّز بهما مسرحه هما: الذهنية، والاستنباط من فكر الشرق وفنه الشعبي، فقد لمسناهما في هذا العمل المسرحي **فلقد كان الحكيم وفيا للمبادئ التي حكمته عندما وضع مسرحية يا طالع**

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق ، ص 16، 17.

2- المصدر نفسه، ص 18، 19.

**الشجرة، ولم يكن قصده نقل مسرح اللامعقول إلى اللغة العربية، ووضع مسرحية على نموذجه بل قصد وضع مسرح من نوع مسرح اللامعقول إلا أنه مسرح مصبوغ بلون تفكيرنا، وناهل عن فننا الشعبي.**[1] ومنه نرى أن إسرار الحكيم على أن تمثيل كل أنواع الفن كان الدافع له لاستنباط هذا اللون اللاواقعي في المسرح العربي المعاصر، **ومسرحية يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم هي إحدى رموز العبثية في الوطن العربي عامة وفي الأدب المسرحي خاصة، وقد نشرت هذه المسرحية عام 1962.**[2] بمعنى أنها أولى المسرحيات التي تقدمت صورة مفسرة عن المسرح العبث أو الحركة العبثية، التي وصفها العديد بأنها حركة جديدة إلى العالم العربي الأدبي. في حين أنه قد ظهرت حركات مماثلة عند العرب منذ أكثر من عشرين عاما غير أنها لم تلقى اهتماما آنذاك. قسّمت مسرحية يا طالع الشجرة إلى قسمين بلا فصول دون أن يلتزم فيها الحكيم بأي بعد زمني أو مكاني، وقد استكمل فيها مجموعة من الشخصيات والرمز قصد تفسير هذه المسرحية على أرض الواقع وهي:

1. الزوج: اسمه بهادر وهو رجل متقاعد **يقوم بدور الزوج لبهانة، وهو مفتش قطار متقاعد**[3] . فبعد أن تقاعد أحيل إلى المنزل وأصبح يعتني بشجرة البرتقال التي غرسها في بيته، أما عن طبيعة العلاقة التي تجمع الزوج بالزوجة، فهي علاقة لا اختلاف ولا توافق بينهما، يفضّل السحلية والشجرة على زوجته التي كان يتمنى أن يقتلها من أجل شجرته، أي تقديم جثتها كسماد لها.

2. الزوجة: أسمها بهانية زوجة بهادر، وهو الزوج الثاني لها تقضي معظم وقتها في حياكة ثياب لابنتها التي لن تولد أبدا، ومن هذا فهي تعيش في حلم أن تصبح أماً فقد كانت حبلى من زوجها الأول بعد أن أجهضتها.

3. المحقق: هو ذلك الشخص الذي يتولى التحقيق مع الزوج أثناء اختفاء الزوجة، الذي يتّهمه بقتلها، يدور حوار بينهما ويناقش الزوج في أمور تافهة ليصل في الأخير إلى نتيجة منطقية هي أن جريمة القتل التي حصلت، سببها تلك الخلافات التي كانت بين بهادر وبهانة.

4. الدرويش: **أتى من عالم الروح عالم المتصوف، حيث رأى مالا عين رأت وسمع مالا يخطر بقلب بشر.**[4] وهو رجل التقى به بهادر في القطار عندما كان يعمل مفتش فتنبأ بنبأ هو أن بهادر سيقتل زوجته ويجعلها سماداً لشجرته.

5. المساعد: كان يعمل مع بهادر في القطار، مهمته المراقبة وتقديم التقارير لبهادر.

---

1- حورية محمد حمو، تأهيل المسرحي العربي، المرجع السابق، ص 124.

2- www. Geedo.net/ liv style / arts/ theatree/ theatre/thertre of obsurd-htm

3- المرجع نفسه.

4- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق ، ص44.

6. الخادمة: هي الفرد الثالث في البيت الذي يجمع الزوجين، تمثلت مشاركتها في المسرحية من خلال تلك الأسئلة التي طرحها المحقق عليها أثناء تحقيقه في قضية اختفاء الزوجة.

7. الحفار: الذي يقوم بالحفر حول الشجرة بحثاً عن جثة الزوجة.

8. اللبان : لا يظهر في المسرحية يُسمع صوته فقط وهو يتكلم مع الخادمة.

9. الشيخة خضرة: هي السحلية التي يهتم بها الزوج بهادر طوال أحداث المسرحية، وقد أطلق عليها اسم الشيخة خضرة حتى تعكس دلالات غير مباشرة.

10. شجرة البرتقال: المزروعة في حديقة منزل الزوجين التي يهتم بها الزوج إهتام بالغا أكثر من زوجته، مثل اهتمامه بالسحلية تماماً.

11. السحلية: من الزواحف التي تتمثل فيها الروح مثلما تتمثل في الإنسان وفي غيره من الكائنات، التي نُفخت فيها الروح.

وعالم مسرحيتنا ينسج خيوطه رجل و مرأة، يضمهما بيت واحد يعيشان فيه منذ تسع سنوات وهو البيت الزوجية، ولكل منهما عالمه الخاص، الزوجة دائما مشغولة بالطفل المنتظر، والزوج تشغله شجرته الخضراء وما تحمله من ثمر، وبين هاذين العالمين تتداخل أشياء فيما بينها، فما يُقال عن الشجرة وثمرها المنتظر، يصح قوله على ثمرة أخرى تنتظرها الزوجة التي أسقطت ثمرتها الأولى بيديها:

" **الزوجة: كان السقط في الشهر الرابع... كانت قد تكونت وصارت في حجم الكف... إني واثقة من ذلك...**

**الزوج: نعم... إني واثق من ذلك... لأن الأغصان كانت تتحرك ببطئ شديد...**

**الزوجة: نعم... إنها كانت تتحرك في بطني... شعرت بحركتها حركة بنت... يمكن أن تعرف، ولأنني كنت أريدها بنتا...**".[1] ويقال عن الشيخة خضرة التي يعتقد الزوج في بوجودها تحت الشجرة، يصحّ قوله عن الطفلة << بهية >> التي لم تولد بعد، ومع ذلك لم تبرح خيال الزوجة وتحيل واقعها إلى ضرب من الخيال. فلا عمل لها إلا إعداد ثوب الطفلة ولا حديث لها إلا عن جمالها وهي ترفل فيه حين ترتديه.

" **الزوج: إني أراها دائما جميلة في جسمها الصغير المكسو بالاخضرار الدائم... وفي عينيها اللامعتين بهذا البريق العجيب ! إنها رائعة حقا الشيخة خضرة...**

**الزوجة: نعم... إنها رائعة حقا بنتي بهية !...**"[2]

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 48، 49.

2- المصدر نفسه، ص 52، 53.

تختفي الزوجة وفي إثرها الشيخة خضرة وكذلك السحلية، والزوجة هي الأصل والشيخة خضرة والسحلية صورتان لها في مرآة الوجود، وهن جميعا يحملن معنى الحياة ويثرين الوجود بالعطاء المستمر، فلا يبدو القلة والاضطراب على الزوج الذي لا ينتبه إلى الحقيقة، إلا على صوت المحقق يلفت نظره فيرد الزوج ذلك إلى طبيعة عمله، التي أورثته تلك العادة فمفتش القطار **هو الوحيد بين الركاب الذي لا يعرف القلق أو الاضطراب لتأخر القطار أو صوله أو عدم وصوله..."**[1]. ويندهش بهادر لأنه لم ينتبه إلى هذه الحقيقة رغم مضي ثلاثين عاما قضاها وهو يعمل مفتشا للقطار.

يحار المحقق الذي جاء يبحث عن أسباب اختفاء الزوجة أمام الزوج الذي تحول تفكيره إثر تجربة روحية إلى عالم أكثر شمولا واتساعا من عالم العقل و المادة. فهو يرى بعقله وقلبه معا، إن ذلك حال المتصوف على النقيض أن المحقق الذي يرمز إلى العقل، بمنطقه وأدلته المادية و الزوج حين يقول بأن مفتش القطار هو الوحيد بين الركاب الذي لا يعرف الاضطراب أو القلق عند تأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله. إنّما يرمز للحياة بالقطار، وقد حل القطار محل السفينة لدى المتصوفة القدامى، إذ كانوا يرمزون للحياة بالسفينة.

فتوفيق الحكيم كان كثيرا ما يرمز للحياة بالقطار، ففي مسرحيتنا هذه يعمل الزوج مفتشا في القطار الحياة ووجوده في عمله في ذلك هو نفسه يواكب وجوده في الحياة وفي حياة الحكيم.

" **مادمت قد ذكرت القطار فإلى إلي مدى يستطيع أن يسير بنا إلى الأمام .**

**- لا أدري كل ما أعرفه لأنه سيظل يسير ويتحرك بحركة الفكر الخلاّق، هذا الوقود الضروري لتشغيل عجلاته... فإذا فقد هذا الوقود وقف...**"[2] كان الزوج أثناء عمله مفتشا لقطار قد قابل شخصية روحية أنبأته بها سيقع في حياته، ففي ضاحية الزيتون سيكون بيته، وفي هذا البيت سيجد شجرة التي تطرح البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف.

**- "المفتش: شجرة واحدة؟ ...**

**- الدرويش: واحدة كل شيء واحد... هناك الشجرة والبقرة والشيخة خضرة...**

**- المفتش: الشيخة خضرة؟ !...**

1- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق ، ص45، 46.

2- المرجع نفسه.ص 46.

-**الدرويش: كل شيء أخضر... كل شيء أخضر...** "[1]، فكل شيء هنا أخضر هو رمز الحياة، وقد كان الزوج مهيئاً فكرياً لمقابلة ذلك الدرويش إذ سبق هذه المقابلة إرهاصات من تأملات فكرية، كان يبحث فيها الزوج عن كيفية الحصول على الشجرة، شجرة الحياة الأبدية شجرة الخلود.

– **المساعد: نعم... كنت تقول: أريد هذه الشجرة... وهذه وهذه وهذه... أمسكوا لي شجرة من هذه الأشجار الهاربة من القطار... هذه واحدة... وهذه الثانية... وهذه الثالثة ... وهذه الرابعة... وهذه الخامسة...وهذه...وهذه...وهذه. وهكذا وهكذا** "[2] .

فكل واحدة من هذه الأشجار تحمل في طياتها تاريخاً مليئاً بالنشاط الروحي، الذي يبذله الإنسان في الحياة.

خمسة وثلاثون عاما هي عمر بهادر كله في هذه الحياة، عاشها ولم يقلقه فيها سوى صغير القطار وجرس المحطة، وما كان ليشعرانه بالقلق لولا أحس فيهما نذير موت ونهاية، فهما يقلقانه عندما يكون في الموت الأصغر أي أثناء نومه، الذي يفضي به إلى التفكير في النوم الأكبر ألا وهو الموت.

– "**أحيانا يزعجني قليلا جرس المحطة وصفير القطار... خصوصا عندما أكون نائما أو شبه نائم.**"[3]

وهنا يلجئ بهادر إلى الدرويش، يريد أن يكون أحد أتباعه أو واحداً مما يريدونه ليشعر في جواره الأمن والطمئنينة.

– "**الدرويش: أنت لست بحاجة إلى الطمئنينة... من يركب القطار دون انتظار لمحطة الوصول ... هو دائما مطمئن ...** ".[4]

إن بهادر يطل من النافذة حيث يكثر النظر، يرى الأشجار تفرّ فيصل إلى الحياة أشمل وأعم من حياته وحياة الآخرين الّذين يختفون من الحياة اختفاء الشجر من القطار الحقيقي من الحياة التي لا تنتهي بنهاية الأشخاص، بل تظل سائرة على الرغم من كل شيء حتى إذا ما أفرغت ما في جعبتها عادت إلى السير مرة أخرى تتكرر لا تعرف السأم .

–" **لقد كناّ قطارات حين عشنا الحياة يوما ما، وقت أن كانت أرواحنا طليقة لم تدخل الحبس بعد وفي المرحلة الأولى من حياة الإنسان، حين كناّ في طور السذاجة، وكان كلّ شيء يجري تبعاً للمعرفة الفطرية، وهكذا في طفولتنا حين كنا على الفطرة قبل أن تطمس أبصارنا ويطبع**

---

1– توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 91.

1 – توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق،ص80–81 .

3– المصدر نفسه، ص 76.

4– نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق، ص 47.

**على قلوبنا قبل أن يكتمل وعينا باللامعقول** ".[1] فيبدأ التعب والشقاء في الحياة والسّأم والملل في تكرر الأشياء، لا نفهم لحدوثها معنى ولم يكن أمام بهادر إلى أن يستعين بالدرويش على شخص دائماً ما يزعجه:

- "**الدرويش: إنه معك دائما...**
- **المفتش: نعم...**
- **الدرويش: لا تفهم ما يريد أحيانا...**
- **المفتش: لا أفهم ما يريد...**
- **الدرويش: ولكنه لا يزعجك...**
- **المفتش: يزعجني ويخيفني وأخشى أن يظلني يوما...**".[2]

وهذا الشخص الذي يزعجه إذ هو إلا إكتمال وعياً باللامعقول، هذا الوعي إما أن يؤدي بنا إلى التهلكة و الظلال أو يصل بنا الأمن والطمأنينة ذلك لأنه لا يكف عن وضع علامات الاستفهام تقلل ضمائرنا ويفضي بنا إلى حال من التوتر مع الحياة، وما يكتنفها من الغموض إن بهادر عند توفيق الحكيم يقف من عبث الحياة موقف إيجابيا ولجوئه إلى التصوف في شخصية الدرويش وهو وسيلة يصل بها لفهم الحياة وما فيها من عبث ويستعين بها على اللامعقوليتها فهو يلجأ إلى القلب ليسند العقل ويحدث من التوازي ما يعيد إلى الحياة الطمأنينة وهذا ينشده الحكيم دائما فبهادر لم يكن مثل سيزيف عند البيركامي:

-" **الدرويش: يقال أن هناك شجرة تطرح البرتقال في الشتاء .والمشمش في الربيع، والتين في الصيف،و الرمان في الخريف** ...".[3] وما هذه الشجرة إلا شجرة المعرفة وشجرة المعرفة هذه خاصة بالإنسان وحده، فلا يوجد كائنات أخرى تشارك الإنسان في تلك الشجرة لأنها ليس لديها الوعي لبلوغ هذه الشجرة، والمعرفة مغروسة في داخل الإنسان ، يمارسها دون الحاجة إلى الوعي **فالأعمال الشاقة التي يقوم بها النمل في بناء بيته وتخزين طعامه ومثابرته العنيفة وإسراره العجيب ... كل ذلك وراءه ولا شك قوة دافعة مسرّة تشبه قوة الإيمان** [4] وليس حياة بهادر وحدها في هذه الشجرة إن فيها حياته وحياة الآخرين في هذا الكون ، ولا يوجد لهذه الحياة إلا على كتف الإنسان وعنقه وروحه جميعا، إن بهادر قد قتل زوجته ليقدمها غذاء لهذه الحياة لتستمد منه وجودها فهذه الشجرة لا تطرح هذه الفاكهة المختلفة إلا إذا دفن تحتها جسد كامل للإنسان لأنها تتغذى بكل ما

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 95.

2- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 95.

3- المصدر نفسه، ص 105، 106.

4- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق، ص 49.

فيه من تناقضات. **ولهذه الشجرة وجهان: وجه: حمل صورة المعرفة، والأخر يوازي الحياة.**[1] فالشجرة تحظى برصيد هائل من الرموز في تراثها الشعبي وكذلك في هذا النوع من الآداب في العالم كله.

صحيح أن بهادر سولت له نفسه يوما قتل زوجته في شخص السحلية وهي كما أشرنا من قبل إحدى الصورتين للزوجة تنعكسان على مرآة الوجود، لأنه كان ذات يوم يجهلها لكنه عندما عرفها أحبها وهام بها هيام الصوفية بالذات الإلهية، حتى نراه يناجيها بما يشبه مناجاتهم:

" **إنها دائما واحدة... هي ذاتها... لم تتغير إني واثق من ذلك ... إنها هي أني أعرف حركتها ونظراتها، ولغتها وملامحها أيضا.**"[2] فهو حب يخطو به درجة على سلم المعرفة ويفيض به على حب الله بل هذا فحسب، بل إن هذا الحب يسمو به إلى درجة من الرقة والصفاء تجعله يشعر شعور الكائنات الأخرى، فيفرح بالشجرة إذا ما أثمرت ويعصره الألم إذا ما تألمت << **الفأس الذي يصيب جذع الشجرة ... تصيب رقبتي ...** >>[3] .

فتوفيق الحكيم يقيم عالم على شاكلة الكون وصورته ثم يربط مختلف كائناته بأسباب الحب، فالحب وحده يصل إلى طريق المعرفة ذلك أن جوهر الحب مثل جوهر الوجود، لابد أن يكون فيه ذلك الذي يسمونه المجهول أو المطلق.

وتبدأ عملية الحفر حول الشجرة في نهاية القسم الأول وبداية القسم الثاني وفي تلك الأجواء ظهرت الزوجة مندهشة لكل ما حصل في بيتها وهذا الظهور المفاجئ للزوجة أسقط تهمة القتل على الزوج فيخرج من السجن ببراءة، ونلاحظ أن الجزء الثاني تتقابل مع أحداث القسم الأول فمثلا في القسم الأول دخول الزوج إلى السجن واختفاء السحلية يقابلها في القسم الثاني خروج الزوج من السجن وظهور السحلية بعد أن صفا الجو العائلي للزوجين طلب الزوج من زوجته بهانة أن تقدم له تبريرا لغيابها لكنها قابلته بالرفض لم تفصح إلى أين ذهبت رغم محاولاته العديدة وإسراره وإلحاحه عليها بأن تخبره لكنها رفضت فنفذ صبره وخنقها بيديه حتى الموت وهذا ما أدى بنبوءة الدرويش إلى الحقيقة، فاختلطت عليه ماذا يفعل قام واتصل بالمحقق وحاول أن يقول له عن الكارثة التي قام بها:

**<<– الزوج... أنا الآن أتكلم من المنزل، بخصوص...**

**- المحقق: بخصوص ؟ ...**

---

1– نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق ، ص 49.

2– المرجع نفسه، ص 50.

3– نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق، ص 51.

- **الزوج: الواقع أني أردت أن... أريد أن... أبلغ عن ...**
- **المحقق: تفضل !...أنا تحت تصرف... لا تتردد ... أطلب ما تريد ! ...**
- **الزوج: الواقع أني رأيت من واجبي أن أبلغ...**
- **المحقق: تبلغ ؟ ...هل زوجتك بخير ؟ ...**
- **الزوج: لا... إن زوجتي قد ...**
- **المحقق: لا تقل أنها اختفت...**
- **الزوج: فعلا... فعلا ... إنها اختفت بالفعل ... لكن ...**
- **المحقق: مرة أخرى ؟ ! ... اختفت مرة أخرى ؟ !! ...**
- **الزوج: نعم... ولكن ...** >>[1]

وفي آخر لحظة قاطعه الدرويش بإكمال النبوءة أي دفن الجثة عند جذور شجرة البرتقال فهمّ بهادر بدفن زوجته عندما وجد الجثة قد اختفت وتظهر السحلية ميتة في قبر الزوجة وهذا آخر حدث في المسرحية:

"- **الدرويش: وجدتها ؟ !...**
- **الزوج: ( صائحا من الحديقة )... لا ... لم أجدها ... ولكن الشيخة خضرة ...**
- **الدرويش: مالها ؟ ...الشيخة خضرة ؟ ...**
- **الزوج: ميتة... وملقاة في الحفرة ؟ ...**
- **الدرويش: إن لله وإن إليه راجعون !... إني ذاهب توا إلى مكتب التلغراف ... أرسل إليك برقية تعزية !...** "[2] وبهذا النهاية.

**مظاهر العبث في المسرحية:**

هذه المسرحية نسجها الحكيم بخيوط مسرح العبث واللامعقول، والتي نلتمس فيها عدة مظاهر لهذا المسرح فيها و منها:

1) بالنسبة للغة الشخصيات التي وظفها الحكيم في غير دورها الحقيقي فنلاحظ أنها غير موافقة لكلام الشخصيات فعند قراءتنا نجد بين شخصيات المسرحية فجوة كان سببها الوحيد اللغة مثل:

"- **الزوجة: كان السقط في الشهر الرابع... كانت البنت قد تكونت وصارت بحجم الكف ... إني واثقة من ذلك ...**

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 185، 186.

2- المصدر نفسه، ص 107-108.

2- المصدر نفسه، ص 49-50.

**- الزوج: نعم... إني واثق من ذلك ... لأن الأغصان كانت تتحرك ببطئ شديد ...**

**- الزوجة: نعم... إنها كانت تتحرك في بطني ... شعرت بحركتها حركة بنت ... لأن حركة البنت يمكن أن تعرف ولأني كنت أيضا أريدها بنتا...**

**- الزوج: أنا أيضا أريد هذه الحركة البطيئة ... أو عدم الحركة على الإطلاق ... لأن الأغصان الساكنة تمنع الضرر عن الزهر أو الثمر في المرحلة الأولى...**

**- الزوجة: نعم... في المرحلة الأولى من الحمل كنت أعرف الاسم الذي سأطلقه عليها: بهية، كنت أعرف أنها ستكون رائعة المنظر قوية البنية... هذا كل شيء يمكن أن يعرف... أليس كذلك ؟ ...**

**- الزوج: بالطبع... هذا كل شيء يمكن أن يعرف من منظر الثمار وهي معقودة كالعناقيد فوق غصنها ... قوية متماسكة كأنها مصممة على البقاء والنمو...**

**- الزوجة: النمو... نعم ... ياليتني تركتها للنمو ... هل تعرف يا عزيزي لو كنت تركتها لتنمو ما الذي كان سيحدث ؟ ...**

**- الزوج:أعرف ما يحدث جيدا ... كلما إزداد النمو إشتدت الحاجة إلى التغذية الجيدة...>>**[1]

فالزوجة هنا تقصد بكلامها ثمرة بطنها أي ابنتها، أما عن الزوج فيقصد شجرته التي ربّاها منذ صغرها.

أما عن الحوار فلا يعطينا تواصلا فكريا ولا شعوريا مع الشخصين المتكلمين مع بعضهما في المشاهد **فلا يظهر التواصل الحواري بين شخصيتين الزوج والزوجة إذ تكلم كل منهما بكلام غير متصل حيث يقطع كلام كل شخصية كلام شخصية أخرى دون أن يكون كلام الشخصية قد تم.** [2] ومن هنا نفهم أن الحوار مرتبط باللغة وكما ذكرنا سابقا اللغة لا تحقق تواصلا فكذلك الحوار لا يحقق تواصلا بين الشخصيات مثل:

**<< – الزوجة: إني واثقة من هذا النمو العظيم !...**

**- الزوج: اليس كذلك ؟ ... أنظري !...أنظري ! ... _( يشير إلى الشجرة ) ...**

**- الزوجة: أعرف... أعرف ... إني واثقة من نموها العظيم ... لو أني فقط تركتها... أنظر ...أنظر هاهي في يومها السابع... وكأنها طفلة عمرها سنة... ها هو الاحتفال " بسبوعها !"... اسمع ! ... اسمع !... دق الهون !... دق الهون ! ... أتسمع ترديدهم : " برجالاتك...**

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 49'50.

2- سمير سرحان، حيرة النص المسرحي، دار الفكر العربي القاهرة : 2002، ص 216.

**برجالاتك ... حلقة ذهب في وذناتك يا رب يا ربنا تكبر وتبقى قدنا برجالاتك ... برجالاتك ". ( يسمع بالفعل صدى الحفلة " السبوع " بكلماتها وصخبها ودق الهون ... )**

**- الزوج: ( بعد انتهاء صوت الحفلة ) جرس المحطات... وجلبة الركاب ... وضجيج القطارات !... دائما في أذني ! ...**

**- الزوجة: نعم في أذنها... رأيت حلق الذهب في أذنها ؟ ...**

**- الزوج: في أذني... نعم ... دائما هذا الضجيج... وأنا الذي حسبت أني استرحت بعد المعاش ..."[1] .**

2) بالنسبة للزمان والمكان فكما ذكرنا سابقا تتداخل في مسرحية يا طالع الشجرة الأزمنة والأماكن حيث تبدو وكأنها غير مفهومة فمثلا في الحوار الدال على الزمن:

**"- المحقق: متى اختفت سيدتك ؟...**

**- الخادمة: ساعة عودة السحلية إلى حجرتها...**

**- المحقق: تقصدين المغرب ؟ ...**

**- الخادمة: لم أبصر الشمس تغرب...**

**- المحقق: متى تعود السحلية إلى حجرتها ؟ ...**

**- الخادمة: عندما يظهر سيدي من تحت الشجرة...**

**- المحقق: ومتى يعود سيدك من تحت الشجرة ؟ ...[2]**

**- الخادمة: عندما تنادي عليه سيدتي.. [3]**

نلاحظ أن هذا الحوار الذي جمع بين الخادمة والمحقق مرتبط بحدث يكون بدوره مرتبط بحدث آخر غير معرف أو محدود الزمن.

أما عن الحوار الذي يدل على اللامكان فنجده في:

**" - الخادمة: العلاقة ؟ ...**

**- المحقق: نعم... هل كانت بينهما مشاجرات مثلا أو مشاحنات أو خلافات ...**

**- الخادمة: أبدا... أبدا... منذ وجودي هنا لم أراهما قط اختلفا على شيء...**

**- المحقق: لم يختلفا قط ؟ ...**

**- الخادمة: ولا مرة...**

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 51، 52.

2-المصدر نفسه، ص 37.

3- المصدر نفسه، ص 38.

- **المحقق: ولكن الحال، بين الزوجين لا يخلو من...**
- **الخادمة: إلا الحال، بين هذين الزوجين...**
- **المحقق أهما إلى هذه الدرجة...**
- **الخادمة: نعم... في غاية الوفاق ... أتريد أن ترى بعينك كيف يعيشان ؟ ...**
- **المحقق: بالطبع أريد... لكن كيف يتسنى لي ذلك ؟...**
- **الخادمة: الأمر بسيط... أنظر هناك وأنت تراهما...**
- **المحقق: أين؟..."**[1]

تظهر بالفعل عندئذ الزوجة وهي في نحو الستين شعرها أشيب وثوبها أخضر تحمل كرسيها تجلس عليه وتأخذ الإبرة لتشتغل بها أي تنسج الأثواب كعادتها.

ونلتمس تداخل بين الزمان والمكان في أحد المواضع في المسرحية:

**" – الزوجة: إن زوجي لم يقابل أحد منذ خمس سنوات... منذ أن ترك الخدمة وتقاعد...**

**- المحقق: أعرف ذلك... لكنه كان التقى بالدرويش في القطار عندما كان لا يزال في الخدمة...**

- **الزوجة: وكيف أتى به إليك هنا الآن...**
- **المحقق: ناداه من هنا، وهو في القطار فلبى النداء**

**الزوجة: لبى النداء؟ !...**

**- المحقق: يظهر أنه سمع نداء زوجك من هنا، فترك زوجك في قطاره يفتش هناك وجاء يحادثنا أنا وزوجك هنا...**

- **الزوجة: معقول !...**
- **المحقق: أليس كذلك؟... إذن أنت ترين ذلك معقولا؟...**
- **الزوجة: بدون شك... هل أنت عندك شك؟...**
- **المحقق: لا ولكن... أخشى أن تكوني... غير مصدقة...**
- **الزوجة: وما الداعي إلى عدم التصديق؟...**
- **المحقق: ربما مثلا... ترين في هذا الكلام...**
- **الزوجة: شيء من الخلط؟ !..."**[2]

---

1– توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق ، ص 45، 46.

2– المصدر نفسه، ص 141، 142.

ففي مسرحية يا " طالع الشجرة " تحرر من المسرح التقليدي فلا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة **فالماضي والحاضر والمستقبل تجمع كلها في وقت واحد والشخص الواحد يوجد في مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته في نفس الوقت.**[1] وهذا ما تطرقنا إليه سابقا.

3) أما بالنسبة للصورة الرمزية فقد استعمل رموزا بعيدة عن الأساطير القديمة وهذا ما تطرق إليه خليل إبراهيم أبو دياب عن ارتباط اختفاء السحلية بالزوجة قال: "**إن الربط بين اختفاء السحلية والشيخة خضرة وظهورها كأنها قرينتها الملازمة لها تختفيان معا وتظهران معا... وهكذا كانت إحداهما صورة للأخرى عند الظهور وعند الاختفاء الأبدي الموت توحدتا في صورة سحلية**".[2] بمعنى أن السحلية والشيخة خضرة بهانة وجهان لعملة واحدة أي يمثلان الزوجة فبظهورها يظهران وبإختفاءها يختفيان أما عن تسعديت فقد قالت أن هذه المسرحية **لا شأن لها بالأساطير القديمة ولكنه عمقها إلى درجة أصبحت لها فيها قوة الأسطورة نفسها، فالدرويش هو رمز للاوعي بهادر ورغباته المكبوتة، وهذا يشير إلى العقل الباطن أو العالم الداخلي الذي يمارس سلطة بشكل مستمر... لذلك فإن الفعل الذي تنبأه الدرويش وأسنده إلى بهادر وهو قتل الزوجة تتحقق بالفعل في مرحلة أخيرة من المسرحية وهو يؤكد أن تلك كانت رغبته في أعماقه اللاواعية... فالعالم الداخلي يجابه الأشياء بشكله العاري بينما العقل والمنطق يحاول أن يلفها في إطار التبريرات**[3]. بمعنى أن الحكيم استطاع أن يرتقي بهذه المسرحية إلى مستوى الأسطورة حيث استعمل، رموزا استطاع بها تجسيد كيان الإنسان الداخلي في أرض الواقع قال الحكيم فيها:

**" – الزوج: لمذا تتهمني بقتل زوجتي؟**

- **الدرويش: لست أتهم.. إني أرى**
- **الزوج: ترى أني قلتها..**
- **الدرويش: إن لم تكن قتلتها... فستقتلها...**
- **الزوج: ترى ذلك؟**
- **الدرويش: نعم...**
- **الزوج: ولمذا لم تخطرني برؤياك هذه عندما تقابلينا في القطار؟...**
- **الدرويش: لم أكن قد رأيت ذلك بعد...**
- **الزوج: ولكنك رأيت لي ضاحية الزيتون والشجرة والزوجة؟ !...**

---

1- محمد زكي لعشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، المرجع السابق ص 279.

2- خليل إبراهيم أبو دياب، دراسات في فن القصة، دار الوفاء للطباعة والنشر ص 177.

3- سعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في المسرح توفيق الحكيم ص 251، 525.

- **الدرويش: نعم رأيت ذلك...**
- **الزوج: ولم ترى القتل...**
- **الدرويش: لم يكن القطار قد وصل بي إلى حيث رأى أبعد مما رأيت...**
- **الزوج: أي القطار؟...**
- **الدرويش: قطاري...**
- **الزوج: إنك تخلط يا سيدنا الشيخ..."**[1]

فبهذا نفهم أن المسرحية نسجت بخيوط مسرح العبث وجمعت صورا عديدة من صور اللامعقول فهذا بيّن مدى تأثر توفيق الحكيم بهذا التيار الغربي ولذلك فقد التمسنا ووجدنا جوانب كثيرة في هذه المسرحية تبين بل تقف شاهدة على ذلك.

3) **توظيف المثل والحكاية الشعبية في المسرحية:**

لقد اعتبر الحكيم مسرحية يا طالع الشجرة مسرحية تجريبية أي طليعية وتأصيلية في آن واحد. فانطلق من إيمانه بأن الفن الشعبي العربي ليس فنا طليعيًا بالمفهوم الغربي نفسه وحسب، بل سابق عليه أيضا. لذلك فقد قام بتوظيف الأغنية الشعبية والمثل في هذه لمسرحية هذا النوع **فيما أسماه الحكيم بمسرح اللامعقول في ضوء رؤيته الشرقية.**[2] بمعنى أن الحكيم انطلق في هذه المسرحية من قاعدة لامعقولة غربية، وعززها بمبادئ عربية شعبية بصيغة عامة تتلاءم والتفكير المصري الشرقي بصفة خاصة:

**1. الأغنية الشعبية:** استهل توفيق مسرحيته بأغنية:

يا طالع الشجرة

هات لي معك بقرة تحلب وتسقيني

بالمعلقة الصيني

قامت نوال زين الدين بالوقوف عند هذه الأغنية وقالت بأنها **من هذه الأبيات يطل ضمير إنسان يسأل الواصلين " يا طالع الشجرة " مما بلغوا شجرة المعرفة وأن يأتوا له بشجرة الخلد وذلك عن طريق أمومة دائمة " هات معك بقرة " تلك التي ستأتي له بالحليب حيث الرضاعة والحياة والنمو بعد ذلك، إذ أنه فقد هذه الصلة منذ زمن " الملعقة انكسرت " بعدما بلغ الفطام وهو ينشد الآن حياة دقيقة خالدة بعدما انكشف أن الحياة لا تدوم.**[3] وهنا نجد أن نوال زين الدين ربطت هذه

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 103، 104.

2- محمد رجب البخار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي المصدر السابق ص 134.

3- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، المرجع السابق، ص 50.

الأغنية بالمعرفة أي أن الإنسان في طفولته لم يكن واعيًا بأن هناك نهاية للكون ولها نضج رأي بأن الحياة فانية.

وقد عد الحكيم هذه الأغنية **لا معنى يفهم من كلماتها وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة إلا أن ما يعطي النشوة والمرح عند ترديدها شيء خفي دون الحاجة إلى المعنى أو المنطق فهو المنقذ الذي انفتح على عالم جديد هو الفن الحديث.**[1] أي أنه عندما استعمل ووظّف توفيق هذه الأغنية لا يفهم من كلماتها معنى، وإنما عند تريدها وقولها تحس بلذتها دون أن تبحث عن معناها ومفهومها.

وهناك من النقاد والباحثين من رأى أن كلمات هذه الأغنية بعد تأويلها طافحة بالمعاني **أنها أبسط التعبيرات الشعبية عن الحلم بالمستحيل**[2] نستطيع أن تقول أنها تعبير عن نزوع طبقات الشعب نحو عالم أفضل.

وقد تطرق إليها الحكيم حيث قال عنها: **هل لهذا الكلام معنى؟... مما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟... ومع ذلك فإن أجيالا من الأطفال والصبية قد ردوره، فكان فطنا ذكياً فاعترف بأنه فعلا لا يفهم له معنى، وأنه من غير المعقول في رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة، ورغم هذا انطلق يردده في نشوة ومرح...إذن... فشيء خفي في هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق...**[3] من هذا نفهم أن هذه الأغنية وجدت منذ زمن البراءة أي كانت تردد في أفواه الصبية فكان يسمعها الحكيم بكثرة دون أن يفقه لها معنى أو يحاول أن يفهم لها معنى فهو كما بدت له يومئذ عبثية الشكل والمعنى لا معقولة في مبناها ومغزاها.

**2.ووردت أغنية:**

**<< برجلاتك.....برجلاتك**

**حلق ذهب في وداناتك**

**ياربِ ياربنا تكبر وتبقى قدنا >>**[4]

هذه الكلمات هي " **كلمات غريبة وقديمة يرددونها في سبوع المولود** ."[5] وربما لاأصل لها ولا معنى في ذاتها، وترتبط بالحلقات التي يعقدها أهل المولود حوله.

---

1- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، المرجع السابق، ص 125.

2 - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، المرجع السابق .ص125

1- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978، ص 5.

2- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 49.

5- http// egabat – google. Com/egabat/thread.tid

وقد تطور شكل السبوع، لكنه ظل محتفظا ببعض الطقوس التي لم يتم التخلي عنها مما يدل على أن الاحتفال بسبوع المولد كان موجودا منذ القديم.

تبدأ الاحتفالية في ليلة السبوع بشراء الأسرة ما يطلق عليه " البَيَاتَةُ " وهي عبارة عن إبريق أو قُلَّة حسب نوع المولود ذكر كان أم أنثى، حيث يوضع الإبريق في صينية بها ماء تلقي بها بعض العملات النقدية اعتقادا أنها توسع من رزق المولود. وهاته الكلمات تردد في السبوع عن المصريين على غرار الدول العربية الأخرى.

وقد تحدثت السيدة " بهانة " على سبوع إبنتها " بهية " لزوجها وتلك البنت ليس لها وجود نهائيا، وإنما تحلم وتتخيل دوما بأنه قريبا سترزق ببنت وتسميها " بهية " وقد ورد هذا في قولها:

**الزوجة: نعم...في المرحلة الأولى من الحمل كنت أعرف الاسم الذي سأطلقه عليها:" بهية " وكنت أعرف أنهاستكون رائعة المنظر قوية البنية... هذا شيء يمكن أن يعرف أليس كذلك؟**[1]

وردّدت هذه الكلمات التي تردد في السبوع قائلة:" **أعرف... أعرف...إني واثقة من نموها العظيم... لو أني فقط تركتها... أنظر... أنظر ها هي في يومها السابع... وكأنها طفلة عمرها سنة هاهو الاحتفال " بسبوعها " أنظر... أنظر... الشموع... الشموع...اسمع... اسمع...دق الهون...دق الهون... اسمع ترديدهم...برجلاتك..برجلاتك حلق ذهب في وذاناتك يا رب ياربنا تكبر وتبقى قدنا.** "[2]

ففي حفلة السُبوع تردد هاته الكلمات أو " الأغنية " ويكثر الصَّخب، وتُعَلَّقُ حلقات الذهب التي يعقدها أهل المولود والضيوف والمعازيم حوله، وتُشْعَلُ الشموع ويحملها الأطفال الصغار وهم يشكلون حلقة دائرية حول المولد الصغير،و يدعون له أن يكبر طالبا من الله أن يصبح ابنا صالحا خلاق ويتعلم، ويصير مثل أبيه وجده مرددين " اطلع لأمك ماتطلعش لأبوك ونصف آخر يقول "اطلع لأبوك متطلعش لأمك ". وهاته الطقوس تقام في سبوع المولود.

**I.شرح الأمثال الشعبية:**

لقد أورد " الحكيم "في مسرحيته" يا طالع الشجرة " ثلاثة أمثال شعبية وهي:

**1. ( مقطوعة من شجرة )**

" **أي ليس لها أهل أو أقارب، وليس لها والدين ولا أحد يسأل عنها.**"[3] يعني أنه ليس لها أحد في الدنيا. يقال: "**فلان مقطوع من شجرة** ".[4]بمعنى أن لا أهل له ولا ولد.

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 49.

2- المصدر نفسه ، ص 49.

3- http// www. Ebn. Masr- net/ forumlt.38 u 22 html.

4 - المرجع نفسه .

يقول الشاعر: سعد بن سحوان الرويس.

**يُمنَّا بِلَا يُسْرَا تَرَاهَا ضَعِيفَةً وَرَجُلٌ بِلا رِبْحٍ عَلَى الغُبْنِ صَبَّارَ**

**الطَيْرُ بالجِنْحَانْ مَحلاَ رَفِيفَهُ وإذَا إنْكَسَرَ إحْدَى الجَنَاحَينِ مَا طَارَ**[1]

بمعنى أن الرجل أو المرأة بلا أهل ومعارف وأقارب كأنهما وحيدان في هاته الحياة، فالحياة تحلو بالأهل والأقارب وكثرتهم، وبغيرهم يصبح الشخص منا مقطوع من شجرة ولا معنى لحياته.

وقد ورد هذا المثل في مسرحية " يا طالع الشجرة " أثناء الحوار الذي جرى بين المحقق والخادمة عن سبب إخفاء السيدة " بهانة " وإلى أي مكان ذهبت.

" **المحقق: وسيدتك؟... ليس لها أقارب يمكن أن تذهب إليهم؟...**

**الخادمة: لا ... أبدا ... مقطوعة من شجرة !..."**[2]

فمن خلال كلام الخادمة يتبين أن السيدة " بهانة " ليس لها أقارب أو أهل سوى زوجها ولا حتى معارف.

يقول:" **المحقق: ولا معارف؟**

**الخادمة: ولا معارف.**

**المحقق: أنت متأكد؟ ...**

**الخادمة: كل التأكيد... طول مدة وجودي هنا لم أبصر زائر يزورهم ولا هم زارو أحدا..."**[3]

فالسيدة " بهانة " لم كن تعرف أحد ولا تزور أحد ولا أحد يزورها فقد كانت منعزلة هي وزوجها في بيتهما وكانت مشغولة طوال الوقت بنسيج ثوب لابنتها التي لم تولد.

### 1. ( غلب حمارك )

غلب حمارك بمعنى أن الإنسان اجتهد وحاول ولكنه لم يوفق، وتعنى " فاز حمارك ".

غلب حمارك:" **كلمة يقولها الشخص عندما يجتهد ويحاول في عمل شيء ولكنه لم يوفق في الوصول إلى أي نتائج.**"[4]

وترجع هذه القصة إلى " جحا " أشهر شخصية تعاملت مع حمار، وذلك عندما يعد الحمير التي معه، فكان يركب على واحد ويعد الباقي، فيجدهم ناقصين فينزل من على الحمار، ويعدهم فيجدهم

---

1- المرجع نفسه.

2- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 43.

3-المصدر نفسه، ص43.

4- http// egabat – Google. Com/egabat/thread.tid ،مرجع سابق.

كاملين... وهكذا إلى أن اشتكى الحمار الذي ينزل ويركب عليه ومن هنا أتت كلمة " غلب حماري ".

وقد ورد هذه المثل أثناء الحديث الذي جرى بين " السيد بهادر " والمحقق عن اختفاء السيدة " بهانة " وقد كان المحقق يبحث عن المكان الذي اخفى فيه جثة زوجته.

- **المحقق: ( ينظر حواليه ) أين؟... قل لي أنت؟ ! .**
- **الزوج: قل شيئا على سبيل التخمين !**
- **المحقق: التخمين؟ !**
- **الزوج: نعم ألا يمكنك أن تخمن؟ !**
- **المحقق: أرجوك !... لسنا الآن في مجال الفوازير !...**
- **الزوج: غلب حمارك؟ ! ".**[1]

فالمحقق هنا اجتهد وحاول أن يصل إلى الحقيقة وإلى المكان الذي يمكن أن يكون قد أخفى فيه الزوج زوجته، ولكنه لم يّوفق في الوصول إلى نتيجة. وقول الزوج للمحقق " غلب حمارك " توحي بأنه فشل في الوصول إلى الحل وأن حماره فاز عليه.

### 2. ( مكشوف عنك الحجاب )

جاء في المعجم الوسيط "**كَشَفَ الشيء رفع عنه ما يواريه ويغطيه وكشف فلان كشفا: انحسر مقدم رأسه، وكشف الله غمه أزاله.**[2] وجاء في التنزيل العزيز رَبَّنَا إِكْشِفْ عَنَّا العَذَابَ إِنَّا مُؤْمِنُونْ >> بمعنى أزل عنا العذاب.

والكشف له عدة صور صورة يأتي في المنام والرؤية، وصورة أخرى على شكل إحساس نحس به، أي قلبك مقبوض من شيء ولا تعلم له أسباب أو منطق يفسره يقال:" **مكشوف عنك الحجاب: أي إدراك الشيء قبل حدوثه والعلم بشي دون شخص آخر.**"[3] بمعنى يعلمون الغيب بإذن الله مشيئته، فالله سبحانه وتعالى وحده يعلم الغيب ولكنه يختص من عباده من يكشف له هذا الغيب. فيقال على هذا الشخص مكشوفا عنه الحجاب، أي الغيب وهذه رسالة من الله تعالى. والكشف عند الصوفيين:" **هو انكشاف الحقائق الإلهية، للصوفي بنور يقذفه الله في صدره.**"[4]

---

1- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 63.

2- http// www. Almaany. Com/ homephb Language. Arabic- lang.

3- المرجع نفسه

4- http// www. Forum- egupt. Com.homephb Language. Arabic

وورد هذا المثل الشعبي في مسرحية " يا طالع الشجرة " في قول المفتش للدرويش: " **أنت رجل مبارك.. مكشوف عنك الحجاب...**".[1] بمعنى أنه رجل دين يعرف الله وخافه وإيمانه قوي، يعلم بالشيء قبل حدوثه وعلى دراية بما سيحدث في المستقبل.

وقد علم الدرويش بأن السيد" بهادر " سيقتل زوجته " بهانة "، قبل حدوث هذا ( أي عملية القتل )، والحوار الذي جرى بين المحقق والدرويش يوضح ذلك:

"– **المحقق: أريد إذن رأيك في اختفاء زوجته... هذا طلب وليس سؤال.**

– **الدرويش: زوجته.**

– **المحقق: نعم...أطلب رأيك في اختفائها...**

– **الدرويش: زوجته... إما أنه قتلها... وإنما أنه لم يقتلها بعد....**

– **المحقق: مصيرها القتل على كل حال إذن؟...**

– **الدرويش: نعم.**

– **المحقق: بيد زوجها هذا ؟...**

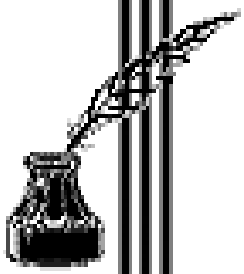
– **الدرويش: نعم...**"[2]

فمن خلال هذا يتبين أن الدرويش على دراية تامة بما سيحدث في المستقبل حتى قبل حدوث جريمة القتل، ويعرف مصير الزوجة الذي سيكون الموت على يد زوجها.

1– توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق، ص 90.

2– توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المصدر السابق ، ص 102.

# خـــاتمة



**خـاتمـة:**

ها قد وصلنا إلى آخر المسار، بتوفيق من الله العزيز وصلنا إلى آخر عنصر من هذه الدراسة وهي خاتمة العمل التي خلصنا فهي إلى جملة نتائج جاءت كما يلي:

**أولـها:** إن التراث الشعبي هو ذلك الذي يشمل، كل موروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وأقوال، ويعتبر الأدب الشعبي من أهم ميادينه وجوانبه باشتماله على عدة أنوع منها المثل، الحكاية الشعبية، النوادر، النكت...

**ثانيها:** أطلق على المسرح العبث عدة سيمات قديما وحديثا، قديما " مسرح الابسيرد " الذي يعنى الشيء المضحك والمنافي للعقل وكذلك تسمية " مسرح المتناقضات " بمعنى المفارقة المضحكة أما في الحديث فأطلق عليه اسماء منها" الطليعة " ومسرح اللامعقول والمسرح الجديد، ظهر هذا النوع من المسارح في أوروبا وعلى رأس التحديد في فرنسا مع أول مسرحية << أوملكا >> لألفريد جاري بني على عدة قواعد منها: اللغة، التهكم والسخرية. عالم الحلم والصور... تقديم الآراء الفني والتمثيلي وقد أتى هذا المسرح قصد تحقيق بعض الغايات منها:

- محاولة إعادة الثقة في الإنسان بعد أن سيطرت عليه بعض النزاعات في الفكر الغربي شككت في ثقته.
- التعرض لعبثية الحياة الإنسانية بمعنى عدم وجود معنى لهذا العالم لذا يستحيل أن يكون حرا أو متحركا في عالم غير حقيقي فهذه الشعور يجعل الحياة صعبة لا يمكن مواجهتها.
- الكشف عن جوهر العلاقة بين الموجودات وإبراز مافي هذه العلاقة من ضعف.

وأبرز من كتب في هذا المجال، نجد هناك كتاب مسرحيين غربيين وعربيين فمن الغرب أمثال يوجين يونسيكو، صامويل بكيت، جان جيبه، ومن العرب صلاح عبد الصبور ويوسف إدريس.

**ثالـثا:** انخراط الحكيم في عالم المسرح بعد أن تعرف عن أسراره فكتب مسرحيته " الضيف الثقيل " 1918 حاول من خلالها الوصول إلى الصيغة المسرحية المحققة لفن المسرح، كما أنه كتب مسرحياته بعدة أقلام منها:

- المسرح الذهبي كمسرحية " أهل الكهف "، ومسرحية" ببجماليون " وكذا " شهرزاد "
- مسح المجتمع ونجده في مسرحية " المرأة الجديدة "، ومسرحية " الخروج من الجنة ".
- مسرح اللامعقول الذي نعثر عليه في مسرحية " يا طالع الشجرة " ومسرحية " مصير صرصار

فتميز مسرح الحكيم بعدة مميزات وخصائص نذكر منها :

توظيفه للمثل وكذلك امتلاكه القدرة على المحاورة والاستعانة بالتاريخ والأسطورة وتأثره بالمسرح الإغريقي ونلتمسه كذلك قد استعان بالأدب الشعبي المصري.

**رابـعها:** إن مسرحية يا طالع الشجرة مسرحية عبثية استوحى فيها الحكيم التراث الشعبي المصري، فالأولى " أي أعبثية " حيث ظهر فيها عدة عناصر تثبت ذلك منها: اللغة الغير موافقة لكلام الشخصية،

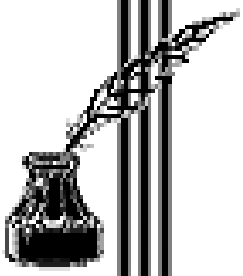
كذلك الزمان والمكان الغير مفهومين والغير محدودين وقد إستعمل فيها أيضا الصور الرمزية البعيدة كل البعد عن الصور الأسطورية. أما عن الأخذ من التراث فقد استعمل فيها بعض الأغاني والأمثال التي إستقاها من المجتمع المصري .

وعلى ضوء ها البيت:

لِكُلِّ شَيءٍ إذَا ما تَمَّ نُقْصَان  لا يُغرُ بطيبِ العيشِ إنسانُ.

فإننا لا ندعي أننا وفينا هذا الموضوع بحثا إذ أننا لم نحظ به لتشعُّب مسائله وتداخل مباحثه ويكفينا شرفا أننا لم ندّخر جهدا في سبيل ذلك. فلم يكن النقصان من كسل أو خمول. ومنه فإن هذا الموضوع يبقى محتاجا لإضاءة الكثير من جوانبه بالدراسة والتحليل متمنين أن يكون عملنا هذا نقطة انطلاق واستفادة جادّة للبحوث أخرى.

# قائمة المصادر



## قائمة المصادر والمراجع:

**I.المصادر:**


1. القرآن الكريم ( رواية دفص ).
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان: ط3. 2005.
3. أحمد رضا، معجم من اللغة، دار مكتبة بيروت: 1377هـ، 1958 م.
4. الخليل ابن أحمد الفر اهدي، معجم العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان:ط1. 2003.
5. توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، مكتب لبنان، ناشرون بيروت لبنان: ط1. 1996.
6. توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ملمزم الطبع والنشر مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهيرية المطبعة النموذجية 6، سكة الشابوي بالجمعية الحديثة.
7. علي بن هادية حسن الباليش، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991.

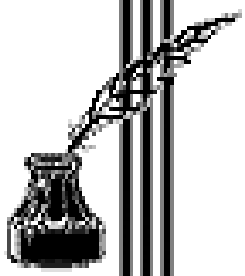

**II.المراجع:**


1. إبراهيم عبد الرحمان، الآداب المقارن بين النظرية والتطبيق الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان،ط1. 2000.
2. أبو الحسن سلام، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق قسم المسرح بجامعة الإسكندرية مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1. 2005.
3. أحمد صقر، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة مصر، ط3. 2005.
4. أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب،ط1. 2002.
5. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في المسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة لبنان، بيروت، ط1. 1986.
6. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، نور للطباعة والنشر والدراسات سوريا، دمشق، ط1. 2006.
7. دفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر إتحاد كتاب العرب الجزائريين، للنشر،ط1، 2002.
8. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الادب الحديث، دار الوفاء لدنيا والنشر، ط2. 2002.
9. حلمي بدير، الأدب المقارن، بحوث ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 1992.
10. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر منشورات إتحاد العرب، دمشق، 1999.
11. خليل إبراهيم أبو دياب، دراسات في فن القصة، دار الوفاء للطباعة والنشر.
12. خليل موسى، مسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 1997.
13. سمير سرحان، حيرة النص المسرحي، دار الفكر العربي، القاهرة ط1. 2002.

14. سوزان عكاري، توفيق الحكيم والأسطورة الشعبية في مسرحه دار الفكر العربي بيروت لبنان،ط1. 2003.
15. شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية. 2007.
16. طلال حرب، أوليات النص نظرات في العقد والقصة والمسرحية والأدب الشعبي المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط1. 1999.
17. عبد القادر القط، من فنون أدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط. 1978.
18. عبد الملك مرتاض العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية والتوزيع الجزائري.
19. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 2001.
20. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي عالم المعرفة 1979.
21. غراء حسن مهنا، أدب الحكاية الشعبية الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، دار نوبار للطباعة القاهرة، 1997.
22. فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا، دراسة التراث الشعبي، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية، 2002.
23. برحال بلبل، مرجعيات في المسرح العربي إتحاد كتاب العرب، للنشر والتوزيع، دمشق 2001.
24. كلود أبسادو ترجمة: قيس خضور، مراجعة: حسيب كاسوحة يوجين يوسنكو، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1999.
25. لويس يعقوب: عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، الدار المصرية اللبنانية القاهرة،ط1. 1996.
26. محمد حسين دالي، عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعرفة القاهرة
27. محمد أجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1. 2001.
28. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2004.
29. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر ط3. 2001.
30. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعة. 2005.
31. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية 205.
32. محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظري والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر.
33. محمد أبو صوفة، الأمثال العربية ومصادرها في التراث جمعية علم المطابع التعاملية، نشر وتوزيع مكتبة عمان،ط1. 1982.

34.مصطفى صاوي الجوني، في الأدب العالمي، الناشر منشأة الإسكندرية، جلال خزي وشركاءه، مطبعة عصام جابر 2002.
35.ناجي نجيب، توفيق الحكيم، وأسلوب الحضارة، دار الهلال.
36.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي .
37. نوال زين الدين، اللامعقول والزمن المطلق، في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 1998.
38. Htt// babian 2 dy. Com / pic / hakeem. Jp9
39. www. yeedo.net / live stule farts / theatre / theatreof obsud- htm.
40. http// egabat – google. Com/egabat/thread.tid
41. http// www. Ebn. Masr- net/ forumlt.38 u 22 html
42. http// www. Almaany. Com/ homephb Language. Arabic- lang.
43. http// www. Forum- egupt. Com.homephb Language. Arabic

# فهرس الموضوعات



## فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل ..... 6

**الفصل الأول: مسرح العبث**

تعريف مسرح العبث..... 19

نشأته..... 22

أساليبه..... 25

أهدافه..... 28

رواده..... 30

**الفصل الثاني: توفيق الحكيم والمسرح**

الإرهاصات الأولية للكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم..... 38

مجالات الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم..... 41

اتجاهات الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم..... 48

**الفصل الثالث: توظيف المثل والحكاية الشعبية في مسرح العبث عند توفيق الحكيم مسرحية "يا طالع الشجرة "**

مضمون المسرحية ..... 56

مظاهر العبث في المسرحية ..... 65

توظيف المثل والحكاية الشعبية في المسرحية..... 70

خاتمة ..... 76

قائمة المصادر والمراجع..... 78